

# Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und ...

Erwin Wurz





ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT XLIII.

# PLASTISCHE DEKORATION DES STÜTZWERKES IN BAUKUNST UND KUNSTGEWERBE DES ALTERTUMS

VON

ERWIN WURZ

MIT [illegible] ABBILDUNGEN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XLIII.

PLASTISCHE

# DEKORATION DES STÜTZWERKES

IN BAUKUNST UND KUNSTGEWERBE DES ALTERTUMS

# PLASTISCHE
# DEKORATION DES STÜTZWERKES
## IN BAUKUNST UND KUNSTGEWERBE
### DES ALTERTUMS

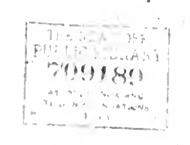
VON

ERWIN WURZ

MIT 83 ABBILDUNGEN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906



DEM ANDENKEN MEINES VATERS

# INHALT.

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

## BERICHTIGUNGEN.

Fig. 19 auf S. 35 ist verkehrt gestellt.
S. 49 Anm. 4 ist hinter 241 D eine Klammer zu setzen.
S. 69 ist unter Fig. 41 statt Akroplis «Akropolis» zu lesen.
S. 108 Anm. 11 ist statt die Mantova «di Mantova» zu lesen.

IE Elemente der Architektur lassen sich nach ihren Funktionen in zwei große Gruppen trennen, in stützende und in lastende Glieder. Unter den stützenden Gliedern nimmt der Pfeiler und vor allem die Säule eine hervorragende Stelle ein. Aus diesem Grunde hat sich auch der plastische Sinn der Völker mit der künstlerischen Gestaltung dieser Bauglieder besonders beschäftigt, so daß wir durch sie ihr Formalgefühl am besten beurteilen können. Bei der Ausschmückung der Säule und des Pfeilers haben sich nun die verschiedenen Nationen der verschiedensten Motive bedient. Bald wendeten sie sich direkt an die Natur, die von jeher in der Unerschöpflichkeit ihrer Vorbilder die Führerin und Lehrmeisterin der Menschen war, und entlehnten von ihr vegetabilische und animalische Gebilde, bald bedienten sie sich der Motive, die bereits in der textilen Kunst und der Holz- oder Metalltechnik vorgebildet waren. Die vorliegende Arbeit befaßt sich nun mit dem Stützwerke in der antiken Architektur. Sie will untersuchen, inwieweit sich diese in ihrer Entwicklung des plastischen Schmuckes bei den Säulen- und Pfeilerschäften bediente und inwieweit figürliche Stützen an Stelle der Säule oder des Pfeilers verwendet wurden. Im Zusammenhang mit diesen werden auch die menschlichen Stützfiguren im Kunstgewerbe besprochen.

Vorarbeiten über plastisch dekorierte Säulen- und Pfeilerschäfte standen mir nicht zu Gebot. Auch die Stützfiguren entbehrten bisher einer zusammenhängenden Behandlung, obwohl Ernst Curtius schon im Jahre 1881 in der Archäol. Ztg. (S. 26) darauf hingewiesen hat, daß dies »wichtige Thema antiker Kunstwissenschaft in auffallender Weise vernachlässigt scheine«. Von den kurzen Aufsätzen über Stützfiguren waren mir namentlich die von Curtius (a. a. O., 14 ff.), Puchstein (bei Pauly-Wissowa, Real. Encykl. d. Klass. Altertumsw., II, 2107 ff.), Bulle (Röm. Mitt. IX, 134 ff.)

und Homolle (Bull. de corr. hellén. XXIII, 625 ff.) von Nutzen. Alle übrigen für das Thema in Betracht kommenden Werke sind unter dem Texte angeführt.

Es drängt mich, auch an dieser Stelle den Herren Prof. Dr. Blümner, Prof. Dr. v. Lemcke, Prof. Dr. Rahn und Prof. Dr. Zemp für die Anregungen bei Ausarbeitung dieser Schrift herzlich zu danken.

ERWIN WURZ.

## I. MESOPOTAMIEN.

DIE viel besprochene Frage, ob das älteste uns bekannte Volk des Doppelstromlandes, die Sumerer, überhaupt Säulen oder Pfeiler bei ihren Bauwerken verwendet haben, ist erst in neuerer Zeit durch de Sarzec gelöst worden. Er fand an einem Gebäude zu Lagasch (Telloh), das der Zeit des Gaufürsten Gudea (ca. 4000 v. Chr.)[1] angehört zwei mächtige Pfeiler, von denen jeder aus vier aneinandergereihten Backsteinrundsäulen besteht. Von einer ornamentalen Ausstattung ist hier freilich nichts zu sehen.[2] Wir haben einfach, was auch aus den Halbsäulen an den Außen- und Innenmauern des Palastes Gudeas hervorgeht,[3] die in den Backsteinstil übersetzten Palmstämme vor uns,[4] die anfänglich als Deckenstützen dienten.

Auch die wenigen erhaltenen Säulen der durch die sumerische Architektur stark beeinflußten altbabylonischen Kunst sind schmucklos.[5] Nun wissen wir durch die Funde von W. Loftus und J. Taylor in Warka, Eridu und anderen Orten,[6] daß die Lehmziegelwände und somit auch die Wandpfeiler vielfach mit geometrischen Mosaikmustern bekleidet wurden.[7]

---

[1] Vgl. Bezold, Ninive und Babylon, 2. Aufl., 144.
Die Datierung aller babylonisch-assyrischen Baudenkmäler, die über das erste Jahrtausend v. Chr. hinaufreichen, ist unsicher. Nach Hilprecht. (Die Ausgrab. im Bel-Tempel zu Nippur, 70) herrschte Gudea um 2800 v. Chr.

[2] Ob und inwieweit die Sumerer die Farbe, Stuck u. dergl. als künstlerisches Ausdrucksmittel bei ihrem Stützwerk verwendet haben, läßt sich aus dem vorhandenen Material nicht ermitteln.

[3] Vgl. Bezold a. a. O., 25.

[4] Der Auffassung Borrmanns (Borrmann u. Neuwirth, Gesch. der Bauk., 42) daß bei diesen Halbsäulen oder richtiger Halbzylindern wahrscheinlich eine Ableitung aus dem Backsteinbau vorauszusetzen sei, kann ich nicht beipflichten.

[5] Vgl. Perrot et Chipiez, Hist. de l'art dans l'antiquité II. 208. Taylor, Notes on Abu Sharein and Tel et Lahm. (Journ. of the royal Asiat. Soc. XV, 416).

[6] Loftus, Travels and researches in Chaldäa and Susiana, 190 u. 191; Hilprecht, Explor. in Bible Lands, 148 ff.

[7] Diese Ornamente, die mit bunten glasierten Tonstiften hergestellt wurden, erinnern an die einst an den Wänden aufgehängten Teppiche. Das schönste Beispiel bietet das von Loftus entdeckte Wandstück aus einem Palaste in Warka.

Ob aber diese Verkleidungstechnik auch auf die Säulen der altbabylonischen Kunst übertragen wurde,[1] läßt sich, so wahrscheinlich dies sein mag, nicht mit Bestimmtheit sagen. Zudem zeigt diese Dekorationsweise keine Reliefverzierung, sondern nur Flächenschmuck, den ich hier nicht weiter zu verfolgen habe.

Neben der Inkrustation mit Ton und Stuck war in Babylonien schon seit früher Zeit eine Bekleidung der Bauglieder mit edlerem Material, so besonders Goldblech, im Gebrauch.[2]

Eine derartige Metallumhüllung scheint an den bei kleineren Bauten verwendeten Holzsäulen aus praktischen wie ästhetischen Gründen beliebt gewesen zu sein. Gemäß ihrer Freude am Ornamentalen haben nun die babylonischen Semiten das zur Umhüllung der Säulen der hervorragenderen, kleineren Bauten ausgewählte Metall mit getriebenen Ornamenten versehen.

Leider haben sich solche Säulchen nicht erhalten. Den Beleg hierfür bietet aber ein Steinrelief, das H. Rassam im Jahre 1881 in Abu-Habba, unweit Bagdad, entdeckte und das heute im Britischen Museum ist. Das vorzüglich erhaltene Werk, das aus dem Sonnentempel zu Sippar stammt und nach Hilprecht[3] dem Jahre 852 v. Chr angehört, stellt den Sonnengott Schamasch in seinem Säulentempelchen dar. Der Schaft der Säule ist seiner ganzen Länge nach mit schuppenartigen Reliefornamenten umgeben.[4] (Fig. 1.) Wir haben hier offenbar eine Nachbildung des Palmstammes vor uns, dessen verwitterte Blätteransätze ornamental verwertet wurden.

Im kunstverwandten Assyrien wurde merkwürdigerweise im alten Reiche die Säule als Stütze bei größeren Bauanlagen nicht verwendet. Wie Puchstein[5] nachgewiesen hat, kam sie erst im neuassyrischen Reiche und zwar in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts v. Chr. in Gebrauch. Um diese Zeit lernten nämlich die Assyrer die Säule von ihren westlichen Nachbarn, den «Chatti» kennen.

Von den zwei Arten von Säulen, die uns in der assyrischen Baukunst entgegentreten, kommt der eine Typus für uns nicht in Betracht, da

---

[1] Die wie Orgelpfeifen nebeneinandergestellten, ornamental ausgestatteten Halbsäulen an der erwähnten Mauer in Warka haben eine rein dekorative Bedeutung.

[2] Daß die Metalltechnik schon in frühester Zeit in Zentralasien reiche Entfaltung fand, kann man aus 1. Mos IV, 22 entnehmen. Hier heißt es von jenen sinnreichen Nachkommen des alten Thubalkain, daß sie «Meister in allerhand Erz- und Eisenwerk» waren.

Eine Zusammenstellung der in Mesopotamien gefundenen Reste von architektonischen Metallbekleidungen findet man bei Helbig, Das homer. Epos, 2. Aufl., 135 ff

[3] Hilprecht, Explor. in Bible Lands, 269—272. Bezold (a. a. O., 91) datiert es ca. 870 v. Chr. Sicher ist, laut Inschrift, daß das Relief der Zeit des Babylonierkönigs Nabupaliddina angehört.

[4] Unzweifelhaft ist die Säule in Wirklichkeit mit Metall umhüllt gewesen. Vgl. Perrot et Chipiez, II, 212 ff

[5] Jahrb. d. archäol. Inst. VII, 1 ff. Vgl. auch Friedrich, Die Holztekt. Vorderas. im Altert. u. der Hekal Mat Hatti, 8 ff

dessen Schaft, wie sich aus erhaltenen Reliefs ergibt, glatt gelassen wurde. Dagegen zeigt die andere Säulenbildung am unteren Ende ihres in der Regel mit Metall bekleideten,[1] hölzernen Schaftes eine interessante plastische Dekoration. Wir sehen hier zum erstenmale ruhende oder schreitende Tierfiguren, wie Stiere, Löwen oder Sphinxe verwendet, die als Träger der Säulen dienen. Von den Löwen und Stieren haben sich keine Originale erhalten. Wir kennen sie nur aus assyrischen Keilinschriften,[2] sowie einem Relief im Britischen Museum.[3] Sphinxe sind dagegen auf uns gekommen. Layard fand im Jahre 1846 an einem der Tore eines Palastes in Nimrud zwei Flügelsphinxe, die in Alabaster gearbeitet sind.[4]

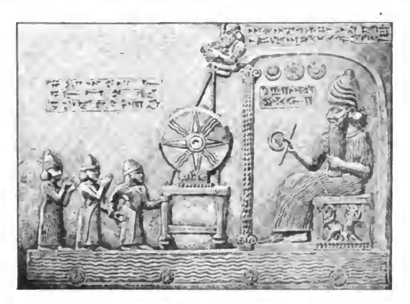


Fig. 1. Relief vom Sonnentempel in Sippar.

(Fig. 2.) Wahrscheinlich sollten diese Figuren, die zu den unvollendeten Teilen des Gebäudes gehörten, noch mit dünnen getriebenen Metallplatten bekleidet werden, denn aus den Keilinschriften geht hervor, daß alle diese Tierfiguren aus Erz bestanden. Auch ein fein durchgeführtes Alabastermodell einer Flügelsphinx ist von Smith in Kujundschik entdeckt worden.[5] Während bei diesem kleinen Modell wie auch dem erwähnten Relief des Britischen Museums der Uebergang von der Figur zur Säule durch eine wulstige, kohlkopfartige Basis vermittelt ist, ruhen die Säulen am Palaste in Nimrud unmittelbar auf dem Rücken der Tiere.

[1] Vgl. Puchstein, a. a. O., 6; Springer-Michaelis, Handb. der Kunstgesch. 7 Aufl., 57.
[2] Keilinschrift. Bibl. II 77.
[3] Perrot et Chipiez II 225. Fig. 86; Puchstein, a. a. O. 8, Fig. 1.
[4] Layard, Niniveh and its remains I, 349, ders. The monum. of Niniveh, pl. 95; Perrot et Chipiez II, 224.
[5] Smith. Assyr. discov. 431; Perrot et Chipiez II, 224. Fig. 83 und 84.

Alle diese an den Säulen der Palasteingänge befindlichen Tiergestalten haben weniger eine dekorative, als vielmehr eine symbolische Bedeutung. Nach einer assyrischen Keilinschrift dienten sie dazu, «am Eingang gemäß ihrer Stellung (oder Gestalt) die Brust des Feindes von demselben zurückzuweisen, sowie den Tritt des Königs, ihres Schöpfers, zu schützen und seinen Weg zu segnen».[1]

Diese eigenartige Säulenbildung ist jedoch nicht der Phantasie der assyrischen Künstler entsprungen. Wie erwähnt haben die Assyrer die Säule von den in Nordsyrien seßhaften «Chatti» kennen gelernt. Dort ist diese Säulenform im 9. oder 8. Jahrhundert erfunden worden und hat einst den Ruhm des «Chilani» begründet.[2]



Fig. 2. Assyrisches Säulenfragment.

Die klassische Kunst kennt diese Säulenbildung, die heute noch im Orient verwendet wird,[3] nicht, dagegen findet man sie häufig an mittelalterlichen Bauwerken, so besonders an romanischen Kirchen in Italien. Schon Rawlinson[4] ist die Uebereinstimmung dieser Motive der orientalischen und mittelalterlichen Kunst aufgefallen. Doch läßt sich ein genetischer Zusammenhang nicht nachweisen. Es tritt uns hier die immer noch zu wenig gewürdigte Tatsache entgegen, daß dieselben Motive an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten unabhängig voneinander entstehen können. Dies liegt in der Gleichartigkeit der psychischen Organisation des Menschen begründet, derzufolge die gleichen Ursachen die gleichen Erscheinungen hervorrufen können. In diesem Falle gab die symbolische Tendenz die Grundlage zur Erfindung desselben Motives.

[1] Vgl. Puchstein a. a. O., 4.

[2] Vgl. derselbe a. a. O., 24. V. Place und viele andere nach ihm haben die Sphinxe irrtümlicherweise auf ägyptische Einflüsse zurückgeführt

[3] So ruhen die Pfeiler, die den großen Thron des Schah von Persien stützen auf Löwen. Vgl. Flandin et Coste, Voyage en Perse, Perse moderne, pl 32.

[4] Rawlinson, The five great monarch. of the anc. eastern world, I. 313

Andere Beispiele plastisch dekorierter Säulen sind in der assyrischen Monumentalkunst nicht nachweisbar. Der von V. Place[1] in Khorsabad entdeckte, zylinderförmige Holzpfosten, der noch teilweise mit schuppenartig gestaltetem Goldblech überzogen war, gehört nicht, wie heute noch vielfach angenommen wird, einer Holzsäule, sondern einem hohen, mit Erz umkleideten Palmbaume an, der einst mit einem anderen vor dem Eingange zum Harem in Khorsabad aufgestellt war.

An kleinen Holzstützen dagegen, die, wie in der altbabylonischen Kunst, so auch hier reiche Verwendung bei leichten Bauten (Aediculä Pavillons u. dergl.) fanden, treffen wir weitere Beispiele plastischer Schmükkung an. So sehen wir auf einem Relief aus Nimrud die Stützen eines königlichen Zeltes mit parallel übereinandergesetzten Sparrenmotiven zwischen rahmenden Linien belebt.[2] Es ist dies eine Verzierung, die in der assyrischen Baukunst sehr beliebt war und die sich besonders an dem «heiligen Baume», einem aus Palmetten, Binden und ornamentalen Pfeilern zusammengesetzten Kunstgebilde, das gottesdienstliche Bedeutung gehabt hat, vorfindet.

Was das Pilasterwerk in der assyrischen Architektur betrifft, so hat es in Uebereinstimmung mit der Wand, die mit farbig glasierten Tonfliesen oder dekorativen Malereien reich ausgestattet war,[3] wohl vorwiegend eine Flächendekoration erhalten.[4] Ich habe diese hier nicht weiter zu verfolgen und wende mich deshalb gleich der plastischen Ausschmückung zu.

Eine solche scheint nur in besonderen Fällen in Anwendung gekommen zu sein, so an Pilastern, die an den Portalen der Paläste angeordnet waren. Diese wurden, wie sich aus dem oben angeführten Relief des Britischen Museums ergibt, analog wie die geschilderten Säulen geschmückt.

Wir haben bisher[5] die plastisch am reichsten ausgestattete Stütze, nämlich die Stütze in menschlicher Gestalt nicht nachweisen können. Auch in der assyrischen Architektur findet sie sich nicht vor. Die menschenköpfigen Tiergestalten an den Eingängen der Palasträume erfüllen nicht die Funktion als Träger von Baumassen. Sie stehen als Torwächter ohne Verbindung mit der Konstruktion, wenigstens der Idee nach. Dagegen erscheinen Stütz-

[1] Place, Ninive et Assyrie I, 120—122; III, pl. 73; Perrot et Chipiez II, 213, Fig. 72.

[2] Layard, The monum. of Niniveh, Taf. 30, ders. Discoveries, 313; v. Sybel, Kritik des ägypt. Ornam. 17.

[3] Reliefverzierungen kamen, so weit sie in Stein ausgeführt wurden, nur an den unteren Teilen der Wände in Anwendung. Mit getriebenem Metall oder plastisch ornamentiertem Elfenbein pflegte man nur einzelne Räume der Paläste auszustatten. Vgl. Helbig, Das homer. Epos. 2. Aufl. 436.

[4] Diese entlehnte ihre Ziermotive zum großen Teile der textilen Kunst. Eine schöne Schmükkung dieser Art zeigen die Pilaster am Eingange eines Palastes in Khorsabad. Vgl. Place a. a. O. III, Taf. 21.

[5] Den Kanephorentypus, der einer der Ausgangspunkte der Karyatide ist, haben freilich schon die Sumerer trefflich durchgebildet (Figur 3, Bronze, von de Sarzec in Telloh gefunden), jedoch haben sie ihn nicht in die Architektur übertragen. Sumerische Kanephoren sind im Berl. Mus. und im Louvre. Vgl. Bezold, a. a. O. 117, Fig. 91; Perrot et Chipiez II, 530, Figur 243.

figuren öfters in dem hoch entwickelten Kunstgewerbe der Assyrer und zwar vornehmlich am Mobiliar.[1] Feinskulpierte Reliefs zeigen uns für die Götter und für die Könige bestimmte Thronsessel,[2] deren Sitze, Querriegel oder auch Armlehnen durch Figurenreihen von Untertanen oder Gefangenen gestützt werden. Die Figürchen drücken die Funktion des Tragens durch die erhobenen Arme sinngerecht aus. (Fig. 4.) An assyrischen Tischen finden sich die gleichen figürlichen Typen, sie treten hier aber als Träger




Fig. 3. Sumerische Kanephore.



Fig. 4. Assyrischer Thronsessel.

der Tischplatten auf.[3] Die Stützfiguren sind wohl Metallarbeit und nicht Holzschnitzerei. Wie nämlich die noch erhaltenen Reste lehren, war das Mobiliar nur in seinem Kern aus Holz, während die bekleidenden Zierraten aus getriebenem oder sonstwie bearbeitetem Metallblech bestanden.[4] Wahrscheinlich sind die Vorbilder für die an den Querriegeln und Arm-

[1] Vgl. Blümner. Das Kunstgew. im Altert. 1. Abt. 11.

[2] Bezold, a. a. O. 69, Fig. 51; Blümner, a. a. O. 1. Abt. 116, Fig. 82; Semper, a. a. O. I. 256; Perrot et Chipiez II. 613. Fig. 313, 100. Fig. 23, 211. Fig. 71. 519. Fig. 237.

[3] Layard, Discoveries, Fig. 37; Semper, a. a. O. II. 21.

[4] Layard fand in Nimrud Ueberreste eines königlichen Thrones, von dessen metallener Dekoration noch verschiedene Stücke, Widderköpfe, geflügelte Genien mit Ungeheuern kämpfend und dergl. vorhanden waren, das Holz war bereits verschwunden. Vgl. Blümner, a. a. O. I. Abt. 115.

lehnen der Thronsessel befindlichen Stützfiguren in den Dienern zu suchen, die bei feierlichen Handlungen die Teppiche hielten. Semper[1] nimmt an, daß diese Figürchen die Vorbilder der Karyatiden und Atlanten sind. Auf diese Frage werde ich später näher eingehen.

Die Baukunst des neubabylonischen oder chaldäischen Reiches ist uns bis heute fast nur aus Notizen antiker Schriftsteller wie Herodot, Diodor, Strabon u. a. bekannt.[2] Wohl erfahren wir durch diese Beschreibungen, daß die dekorative Ausstattung der Bauglieder mit Metall, Elfenbein, feinen Holzarten und dergl. hier eine noch größere Rolle spielte als in den besprochenen Kunstperioden; für unser Thema jedoch geben diese Berichte keine Anhaltspunkte.

Von den wenigen ausgegrabenen architektonischen Werken ist für uns nur ein von Layard in El-Kasr gefundenes Kalksteinbruchstück, das heute im Britischen Museum ist,[3] von Interesse. Es beweist, daß in der Architektur des chaldäischen Reiches menschliche Figuren, wenn auch nur in sehr kleinen Dimensionen, als Stützen dienten. Man sieht nämlich auf dem Grunde des 0,27 m hohen und 0,23 m breiten Fragmentes zwei bärtige, bekleidete Männer sich abheben, die mit ihrer hohen, ornamental durchgebildeten Federtiara einen Simsbalken tragen. (Fig. 5.) Die ganze Haltung und Ausführung der Gestalten läßt deutlich assyrischen Einfluß erkennen.

[1] a. a. O. I, 256, 364. Koeppen (a. a. O. 97) schließt sich Semper an.

[2] Die französischen und englischen Ausgrabungen sind hier von keinem bahnbrechenden Erfolg begleitet gewesen. Mehr vom Glücke begünstigt scheinen die noch im Gange befindlichen Ausgrabungen der deutschen Orient-Gesellschaft in El-Kasr zu sein. Vielleicht werden durch sie Beispiele für unser Thema zutage gefördert.

[3] Layard, Discoveries, 508. Perrot et Chipiez, II, 276. Fig. 113.

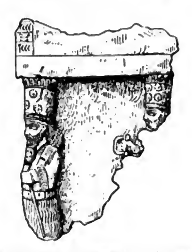


Fig. 5. Kalksteinbruchstück von El Kasr.

## II. ÄGYPTEN.

N der ägyptischen Baukunst steht uns ein viel reicheres Material zur Verfügung als in der babylonisch-assyrischen Architektur denn die Ägypter hatten weniger unter verheerenden Kriegszügen zu leiden wie die Völker Mesopotamiens. Zudem hatten sie ein viel besseres Baumaterial (Kalkstein, Sandstein, Granit). Durch dieses Material begünstigt hat ein Teil ihrer Bauwerke dem Ansturm der Jahrtausende Trotz geboten, so daß uns durch diese Zeugen der Vergangenheit die typische Eigentümlichkeit der Ausschmückung ihres Stützwerkes deutlich vor Augen geführt wird.

Wenn wir zunächst die Säulen betrachten, die in Ägypten eine viel größere Rolle spielen als in Mesopotamien, so sehen wir, daß unter den verschiedenen Arten derselben die Pflanzensäulen am häufigsten vorkommen. Diese allein kommen für uns in Betracht. Die selten vorkommende Zeltstangensäule (früher als Säule mit umgestülptem Glockenkapitell bezeichnet),[1] kann übergangen werden. Ihr glatter Schaft ist nur mit einer Inschrift versehen. Ebenso ist die sogenannte «protodorische» Säule, die auch nur an wenigen Bauwerken, wie u. a. in Benihassan (12. Dynastie), Der-el-bahri und Karnak (18. Dynastie) vorkommt, für uns ohne Bedeutung, da ihr abgekanteter Schaft keine plastische Dekoration zeigt.

Die Pflanzensäule ist nun unabhängig von allen stofflichen Bedingungen entstanden. Ihr liegt, wie Borchardt[2] unter Berichtigung vieler Irrtümer seiner Vorgänger dargelegt hat,[3] ein rein ornamentaler Gedanke zu

[1] Die Zeltstangensäule ist wahrscheinlich aus der Zeltstange hervorgegangen.

[2] Borchardt, Die ägypt. Pflanzensäule, 51; ders., Die Cyperussäule, im 40. Bd. der Zeitschr. für ägypt. Sprache, 36 u. f., vgl. auch Foucart, Hist. de l'ordre lotiforme, 1897.

[3] Semper (a. a. O. I, 390) u. a. haben angenommen, daß die Pflanzensäulen aus den mit natürlichen Papyrosbinsen und Rohrstengeln geschmückten vierkantigen Holzpfählen der Baldachine hervorgegangen seien.

Grunde. Die Ägypter haben die Innenräume ihrer Häuser und Tempel als das Abbild der ihnen bekannten Welt, also des Niltales aufgefaßt[1] und demgemäß dekoriert. Wie der Fußboden die Erde und die Decke den frei über den Pflanzen der Erde schwebenden Himmel darstellt, so sind die Säulen nichts anderes als die aus der Erde emporsprießenden und frei in den Himmel hineinragenden Pflanzengebilde des Niltales.[2]

Dieser Auffassung der Ägypter entspricht die ornamentale Ausstattung der Säulenschäfte. Sie wurde, wenigstens ursprünglich, ganz nach dem Naturvorbilde gestaltet. So erscheint der Schaft der Lotosbündelsäule ohne Verzierung. Die hier zwischen den Hauptstengeln unter dem Halsbande eingesteckten kleinen Zwischenstengel, die manchmal oben in geöffnete Lotosblumen endigen, dienen gleichsam nur dazu, den aus verschiedenen Hauptstengeln zusammengesetzten Schaft in der richtigen Lage zu halten. Wie die Papyrusstauden aus einem sie dicht umgebenden Kranze von lanzettförmigen Blättern hervorwachsen, so sind auch die einzelnen Stengel der Papyrusbündelsäulen je mit einem langen spitzen Fußblatt geschmückt, das in der Regel über die dickste Stelle des Schaftes hinaufreicht. Die gleiche Verzierung haben auch die allerdings nur bei geschlossenen Doldensäulen unter dem Bandmotive angebrachten Zwischenstengel.

Dieser Schmuck ist aber nicht immer plastisch durchgeführt, sondern öfters nur aufgemalt. Ueberhaupt existierte für den Ägypter kein wesentlicher Unterschied zwischen Malerei und Relief (Flachrelief, Tiefrelief und Umrißrelief, Relief en creux). Er befolgte bei der Ausschmückung der Bauglieder bald die eine bald die andere Manier. Man kann «noch heute an vielen Denkmälern erkennen, wie es lediglich der Kostenpunkt gewesen, der diese oder jene Technik hat wählen lassen».[3] Zu dem Relief trat aber stets die Farbe.

Die ältesten hierher gehörigen Beispiele finden wir im Totentempel des Ne-woser-re.[4] Sie gehören dem alten Reiche (5. Dynastie) an und haben noch nicht jene feine Durchbildung der Schmuckformen, wie wir sie an einem Tempel bei Hawara, aus der Zeit Amenemhets III. (mittleres Reich, 12. Dynastie) finden. Diese aus Granit und Kalkstein bestehenden Säulen[5] dürfen als die klassischen Typen dieser so häufig vorkommenden

---

[1] Maspero, Archéol. égypt. 88.

[2] Die Illusion, daß die Säulen keine statische Funktion ausdrücken sollen, haben die ägyptischen Künstler dadurch gewahrt, daß sie das zwischen Säule und Decke einzuschiebende Bindeglied, den Abakus, stets sehr klein machten und nicht ornamental ausstatteten. Er war deshalb in den meisten Fällen von unten überhaupt nicht zu sehen.

[3] Erman, Aegypten II. 531.

[4] Mitt. der deutsch. Orientg. n. 14. Bl. 3.

[5] Lepsius, Denkm. aus Aegypt. u. Aethiop. I. Taf. 47. Ein Stück einer solchen Säule, die ein geschlossenes Kapitell hat, ist im Berl. Mus. n. 1167.

Säulengattung[1] bezeichnet werden. (Fig. 6.) Der Blattschmuck am Schafte wie auch an den Endigungen der Zwischenstengel läßt analog der übrigen Ausstattung der Säule eine bewundernswerte Feinheit erkennen.

In den späteren Perioden der ägyptischen Baukunst, etwa von der 18. Dynastie an, wo die Freude an Formen- und Farbenfülle sich immer mehr steigerte, richtete sich die Ausschmückung der Pflanzensäulen nicht mehr allein nach den Naturvorbildern. So wurden die Fußblätter, die seither nur die Papyrussäulen erhielten, auch auf die Schäfte der anderen Pflanzensäulen, besonders der Lotossäulen und der Palmensäulen übertragen.[2] Ferner ließen die ägyptischen Künstler zwischen den Fußblättern der Säulen dünne Pflanzenstengel aufsprießen, die mit dem Schafte emporstrebend in eine aufgeschlossene Blume endigten. Diese Schmückung findet man z. B. an der großen Säulenordnung des Ramesseums.[3]

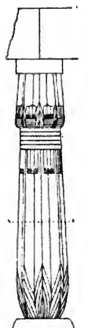




Fig. 6. Papyrusbündelsäule aus Hawara.

Zu diesen vegetabilischen, stets stilisierten Ornamenten traten Motive, die bisher nur die Wand geschmückt hatten, wie figürliche Darstellungen in Profilansicht, ganze Reihen von Uräen, namentlich aber Hieroglyphen,[4] die als ein bequemes Mittel zur Raumausfüllung in der ägyptischen Baukunst sehr oft als Ersatz des Ornamentes[5] auftreten. Um möglichst viel Abwechslung in die Erscheinung der Säule zu bringen hat der Ägypter diese Ziermotive, die mit der Struktur der Säule nichts zu tun haben und denen mehr der Charakter des Erzählens innewohnt, an jeder Säule anders angeordnet.

Auffallend ist, daß vom Ende der 18. Dynastie an die Schäfte der Bündelsäulen glatt gedreht wurden. Borchardt[6] glaubt, dies sei hauptsächlich geschehen, um die Verzierung besser anbringen zu können. Ich kann Borchardt hierin nicht beistimmen, sondern glaube, daß die Glättung der Säulenschäfte der

[1] Auf zehn Säulen in Ägypten kommen acht bis neun Papyrussäulen. Der Grund dieser so beliebten Verwendung der Papyrussäulen ist nicht darin zu suchen, daß der Papyrus das populärste Pflanzengebilde Ägyptens war, sondern »daß der Papyrus die architektonische Idee der ägyptischen Säule am besten verkörperte und daher wohl den ägyptischen Künstlern für die Säulenform am sympathischsten war«. Vgl. Borchardt, Pflanzensäule, 29.

[2] Borchardt, Pflanzensäule, 36 u. 39; Berl. Mus. Phot. 137 u. 139. (Säulen aus Edfu).

[3] Perrot et Chipiez I, 567, Fig. 316.

[4] Die Hieroglyphen sind keine so formenarme Lautsubstrate wie die Elemente der Keilinschrift oder die griechischen und andere Buchstaben, sondern bieten durch die Rhythmik der nebeneinandergereihten, buntbemalten Figürchen dem Auge ein wechselreiches und harmonisches Bild dar.

[5] Auch in der griechischen Kunst kommt die Inschrift als Ornament vor, z. B. an Stelle der raumausfüllenden Kreuze und Sterne des ältesten Dekorationssystems in der Vasenmalerei.

[6] Pflanzensäule, 31.

Bündelsäulen einzig aus dem Grunde erfolgt ist, um dem Säulenwalde eine monumentalere Gesamtwirkung zu verleihen, liegt doch diese Idee in jener das Gewaltige liebenden Kunst der Ramessidenzeit begründet. Zu den schönsten auf die erwähnte Weise gezierten Säulen gehören die am Mittelschiffe des Amontempels zu Karnak. Es sind offene Papyrus-Doldensäulen aus der 19. Dynastie. (Zeit Setis I. und Ramses II.) Die Schäfte der zwölf kolossalen, 21 m hohen Gebilde sind in verschiedene, ungleich hohe Zonen geteilt. Die Hauptzonen sind mit figürlichen Darstellungen verziert, an den kleinen wechseln Schriftzeichen mit Königsschildern und anderen symbolischen Ausschmückungen. (Fig. 7.) Die gleiche, immerhin noch maßvolle Anordnung der Verzierung zeigen die kleineren Säulen des Säulensaales zu Karnak,[1] die des Ramesseums und andere Säulen des neuen Reiches.[2]

Ueberreich verziert dagegen sind die Säulen in der Ptolemäerzeit.[3] Wie man in dieser Periode alle der ägyptischen Kunst geläufigen Motive womöglich an einem Tempel zusammendrängte, so wurden auch die Säulenschäfte mit einer Ueberfülle von Motiven bekleidet. Zudem herrschte gegenüber der herkömmlichen Strenge der Durchbildung der Ziermotive hier eine weichliche und plumpe Formengebung, so daß die harmonische Gesamtwirkung der älteren Säulentypen nicht mehr erreicht wurde. Vor allem sind aus dieser Zeit die Säulen des noch vorzüglich erhaltenen Tempels des Horos in Edfu, (oberhalb Theben) einem Prachtbaue der Ptolemäer (3. bis 1. Jahrh. v. Chr.),[4] sowie die am Tempel der Hathor in Dendera (Fig. 8.) unterhalb Thebens (1. Jahrh. v. Chr.)[5] zu nennen.

Außer dieser erwähnten, durch Jahrhunderte sich gleichbleibenden Verzierungsweise finden wir noch vereinzelte Beispiele anderen Säulenschmuckes vor, die meist der Zeit Amenophis IV. (18. Dynastie, 1392 bis 1374 v. Chr.) angehören. Dieser Herrscher hat nämlich nicht nur die alten Götter gestürzt, sondern auch eine tiefeinschneidende freilich nur kurz dauernde Kunstrevolution dadurch hervorgerufen, daß er an Stelle des gebundenen Hofstils den freien Volksstil setzte und so der erstarrten monumentalen Kunst neue Motive zuführte.[6]

---

[1] Perrot et Chipiez I, Taf. V.

[2] Descr. de l'Egypte, II, pl. 28; Perrot et Chipiez, I, 565 Fig. 316 u. 567, Fig. 317; Prisse d'Avennes, Hist. de l'art égypt.

[3] Vgl. Köster, Die ägypt. Pflanzensäule der Spätzeit. (Sonderabdr. aus dem Rec. de Trav. relatifs à la Philol. et l'Archéol. égypt. et assyr. XXV, 5 ff.)

[4] Springer-Michaelis, a. a. O., 46 Fig. 100.

[5] Springer-Michaelis, a. a. O., 46. Die Säulen am Hathortempel in Dendera sind «Sistrumsäulen». (Früher als Säulen mit Hathorkapitell bezeichnet.) Sie gehören zu den Symbolsäulen, die im Gegensatze zu den Pflanzensäulen als wirkliche Stützen und zwar als «Himmelsstützen» aufgefaßt wurden. Vgl. Borchardt, Pflanzensäule, 55.

[6] Vgl. Erman, Ägypten II, 539 ff.; Steindorff, Die Blütez. des Pharaonenreich., 140 ff.; Spiegelberg, Gesch. der ägypt. Kunst (der alte Orient, Ergänzgsbd. 1), 62 ff. Zudem erhielten die Ägypter um diese Zeit Anregung zu neuen Motiven durch ihren regen Verkehr mit den Völkern des östlichen Mittelmeerbeckens. Vgl. Niebuhr, Ägypt. und Vorderas. um 1400 v. Chr. (Der alte Orient I, 2).

Zunächst sind einige im Jahre 1892 von Flinders Petrie[1] im Palasthofe Amenophis IV. in Tell el Amarna gefundene Säulenfragmente zu nennen. Sie sind mit fortlaufenden, erhaben gemeißelten Spiralen verziert, die vierfach auseinander herauswachsen. Den Abschluß nach unten bilden verschiedene schmale mit zickzack- wie zungenartigen Motiven geschmückte Bänder.



Fig. 7 Papyrusbündelsäule von Karnak.


Fig. 8. Sistrumsäule aus Dendera.

Andere in Tell el Amarna entdeckte Säulen zeigen an ihrem durch verschiedene Rohrstengel gebildeten und durch Bänder zusammengehaltenen Schafte neben der stets vorkommenden Hieroglyphenschrift Kerben, über denen Dreieckchen angedeutet sind. Nach Borchardt[2] kennzeichnen die Kerben die Stellen, wo ehemals die Blätter saßen, während die Drei-

[1] Flinders Petrie, Tell-el-Amarna; Wörmann, Gesch. der Kunst aller Zeit. u. Völk. I, 131.
[2] Borchardt, Pflanzensäule, 50. Fig. 79.

eckchen die in der Blattachsel sitzenden Knospen andeuten sollen. Fragmente solcher Pflanzensäulen sind im Berliner Museum.[1] Bisweilen haben diese Rohrsäulen und auch andere Säulen eine weitere, wenn auch nur vorübergehende Dekoration dadurch erhalten, daß man an ihre Schäfte Opfergänse, flatternde Bänder u. dergl. aufhängte oder sie mit natürlichen Blätterranken von Cissus und Efeu umgab.[2]

Nebenbei sei noch erwähnt, daß die Säulen gelegentlich mit bunten Steinen mosaikartig ausgelegt oder mit glasierten Terrakotten bekleidet wurden.[3]

Was endlich die bei Baldachinen, Kiosken und anderen leichten Bauten so beliebten Holzsäulchen betrifft, so sind ihre Schäfte, wie die wenigen, erst in allerneuester Zeit[4] aus dem Palaste Amenophis III. (18. Dynastie) unweit Medinet Habu zutage geförderten Originale sowie zahlreiche Abbildungen auf Wandgemälden zeigen, mit den mannigfaltigsten Motiven aus der Pflanzenwelt und der Textilkunst verziert worden.[5] Aber alle diese Ornamente sind nicht plastisch ausgeführt, sondern nur aufgemalt worden.

Die in Zentralasien gebräuchliche Metallinkrustation scheint hier nur selten angewendet worden zu sein.[6]

Wie bei der Säule, so hat sich auch bei der Ausschmückung des Pfeilerwerkes der künstlerische Sinn der Ägypter in reicher Weise betätigt. In ihrer Dekoration sind diese Stützen völlig in Einklang gebracht mit der Wand, sowie der Säule, mit der sie vielfach kombiniert erscheinen. Auch hier sehen wir, wie die ursprünglich einfache Verzierung sich allmählich bis zur reichsten Belebung steigert. Auffallend ist, daß der Ägypter sich auch bei der Pfeilerdekoration so wenig der uralten Ziermotive aus der Kleinkunst bedient hat. Eine Erklärung für diese Erscheinung finden wir in seinem Kulte, demzufolge er schriftlichen Aufzeichnungen, bildlichen Darstellungen und symbolischen Ausschmückungen viel mehr Wert beilegte, als rein dekorativen Verzierungen.

Die Anfänge einer plastischen Schmückung des Pfeilerwerkes entziehen sich unserer Kenntnis. Die ältesten auf uns überkommenen Pfeiler, wie wir sie in Gräbern des alten Reiches, in der Totenstadt von Sakkara und im Sphinx-Tempel von Gize antreffen, sind völlig schmucklos. Erst in der Frühzeit der sechsten Dynastie finden wir plastisch dekorierte Pfeiler,

---

[1] Berl. Mus. n. 1293. Ausführl. Verz., 101.
[2] Lepsius, Denkm. III, Taf. 98b u. 100c; Borchardt, Pflanzensäule, 31 u. 41.
[3] Vgl. Borrmann u. Neuwirth a. a. O., 31; Spiegelberg, a. a. O., 44.
[4] Springer-Michaelis, a. a. O., 34.
[5] Prisse d'Avennes, a. a. O., (détails de colonnettes en bois).
[6] Vgl. Spiegelberg, a. a. O., 44.

und zwar im Grab 1 und 2 zu Sawijet et Meitin. Inmitten einer feingegliederten Umrahmung sind hier an den viereckigen Pfeilern zierliche Lotosbündelsäulen mit offenen Kapitellen angeordnet. Die Kapitelle sind mit einem niederen Abakus versehen, auf dem teils ein glattes, teils ein mit Bändern und Stengeln verziertes Gebälk ruht.[1] (Fig. 9.) Diese in Flachrelief durchgeführte Pfeilerverzierung ist trefflich gewählt, scheint aber nicht oft angewendet worden zu sein. Es findet sich dann nur noch eine ähnliche Dekoration an Pfeilern vor, die einer viel späteren Zeit angehören.

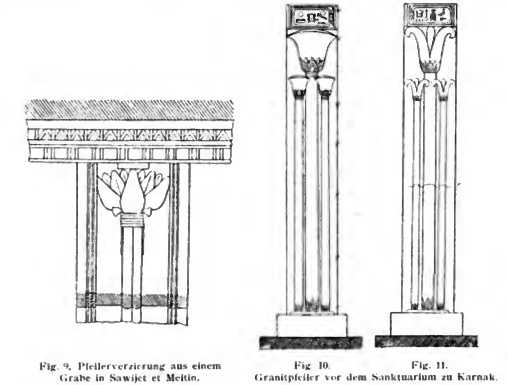


Fig. 9. Pfeilerverzierung aus einem Grabe in Sawijet et Meitin.

Fig. 10. Fig. 11. Granitpfeiler vor dem Sanktuarium zu Karnak.

Es sind dies die prächtigen, über 7 m hohen Granitpfeiler, die Thutmosis IV. (1436 – 1427 v. Chr.) am Sanktuarium des Haupttempels in Karnak errichten ließ.[2] Sie sind auf je zwei Seiten mit drei vortretenden bemalten Pflanzenstengeln verziert, deren jeder in eine Blume endigt. Die Gebilde auf der Nordseite stellen den Papyrus, die Wappenpflanze Unterägyptens, dar (Fig. 10), diejenigen auf der Südseite die Lilie, die Wappenpflanze Oberägyptens (Fig. 11), während feinskulpierte Reliefs die anderen Seiten bedecken. Die Verzierung der Pfeiler mit den pflanzlichen Motiven ist hier eine symbolische. Es soll durch sie die Trennung des Tempels in

[1] Lepsius, Denkmäler I, Taf. 57.
[2] Ann. dell' Instit. IX, 91. Prisse d'Avennes, a. a. O., I 359 ff.

eine Nord- und eine Südhälfte, entsprechend den beiden Reichshälften, versinnbildlicht werden.[1]

Neben der emporstrebenden, edel geformten Pflanzendekoration kamen am Pfeilerwerke schon verhältnismäßig früh Hieroglyphen und figürliche Darstellungen in Gebrauch. Diese Verzierungsweise blieb wie bei der Wand so auch hier durch alle Perioden der ägyptischen Kunst fortbestehen. Namentlich aber im neuen Reiche pflegte man die Pfeiler, die vielfach weder Basis noch oberen Abschluß hatten, mit diesen Motiven zu bekleiden. Aus der großen Anzahl der so gezierten Pfeiler sind als charakteristische Beispiele diejenigen am Haupttempel zu Karnak,[2] an den peripteralen Tempeln zu Medinet Habu[3] und Elephantine[4] hervorzuheben, die der Blütezeit des Pharaonenreiches (18. Dynastie) angehören.



Fig. 12. Pfeiler von Medinet Habu.

Ein ganz anderer Schmuck findet sich bisweilen an Pfeilern der späteren Perioden. Es ist dies die Bekrönung durch plastisch durchgebildete Hathormasken mit darauf ruhendem Kapellchen. Sie kommt in der Regel nur bei Tempeln weiblicher Gottheiten und auf einer Front des Pfeilers vor. Fein durchgebildet sehen wir diese zum architektonischen Motiv gewordene Maske der Göttin an den polygonal geformten Pfeilern im Saale des von Amenophis III. (18. Dynastie) erbauten Tempels zu Eleithia, östlich von El-Kab,[5] sowie an den Pfeilern des der 19. Dynastie angehörenden Tempels in Abu-Simbel.[6] In größeren Dimensionen ist dieses Motiv an den viereckigen Pfeilern im großen Saale des Nebentempels des Hathor-Speos zu Ipsambul (19. Dynastie) ausgeführt, es nimmt hier die halbe Höhe des Pfeilers ein.[7] In Verbindung mit dem «Tat» genannten Sinnbild erscheint es auf dem im Museum von Bulak befindlichen Pfeilerstück aus dem Grabe des unter der 18. Dynastie lebenden Neferhotep.[8]

[1] Steindorff, Blütez. d. Pharaonenr., 128.
[2] Perrot et Chipiez, I, 546, Fig. 323, 560, Fig. 340.
[3] Steindorff, a. a. O., 112, Fig. 97.
[4] Descr. de l'Egypte, I, Taf. 35 ff.
[5] Lepsius, a. a. O., Taf. 100; Perrot et Chipiez, I, 408, Fig. 233, 562, Fig. 340.
[6] Borchardt, Pflanzensäule, 55.
[7] Perrot et Chipiez, I, 419, Fig. 244, 546, Fig. 324.
[8] Perrot et Chipiez, I, 563, Fig. 343.

In der Ramessidenzeit erhielt das Pfeilerwerk dadurch seinen originellsten und zugleich dekorativsten Schmuck, daß man die menschliche Gestalt in voller Körperlichkeit mit ihm verband. Bis dahin wurden menschliche Figuren nur in Relief und zwar in Profilansicht am stützenden Pfeiler verwendet.

In kolossalen Dimensionen treten uns solche Gestalten entgegen an den Pfeilern der Vorhöfe oder auch der inneren Säle des Ramesseums zu Theben und der Felsheiligtümer zu Abu Simbel, Medinet Habu und Gerf Husen.[1] Auch im Haupttempel zu Karnak,[2] sowie in Heiligtümern des westlichen Teiles von Theben[3] finden sich derartige Pfeiler vor. Diese mit der gesamten Architektur der Bauwerke übereinstimmenden Figuren sind nur mit dem Rücken an den Pfeiler angelehnt,[4] sie tragen das Gebälk nicht mit. Ihre Haltung ist eine gebundene, feierlich starre; die Beine sind geschlossen, die Hände über die gewölbte Brust gekreuzt, der Kopf geradeaus gerichtet (Fig. 12). Sie sollen die königlichen Stifter versinnbildlichen, denen man die Attribute und den Kopfschmuck des Osiris beigegeben hat. Dadurch ist auch ihr passives Verhalten erklärt, denn man konnte doch nicht die den Göttern gleichgesetzten Könige mit dem profanen Dienst des Tragens von Baumassen betrauen.

Bisweilen werden diese Figuren als «Karyatiden» und die Pfeiler als «Karyatidenpfeiler» bezeichnet.[5] Ich halte diese Bezeichnungen für unzulässig, da mit dem Begriffe Karyatide die Vorstellung einer statisch fungierenden, menschlichen (weiblichen) Figur verbunden ist, was für diese Bildung nicht zutrifft.

Die menschliche Figur findet sich in der ägyptischen Baukunst überhaupt nur einmal als Stütze,[6] nämlich am sogenannten Königspavillon Ramses III. (XX. Dynastie) in Medinet Habu.[7] Hier sind an den Hofwänden zwischen dem I. und II. Stockwerke vorspringende Platten, deren Bedeutung unklar ist.[8] Je vier Kriegsgefangene, die mit dem Bauche auf

---

[1] Perrot et Chipiez, I, 602. Fig. 388, 420. Fig. 247, 561. Fig. 311, 415. Fig. 239.

[2] Perrot et Chipiez, I, Deutsche Ausg. von Pietschmann, 848.

[3] ebd. 848.

[4] Die Verbindung des Rückens der menschlichen Figur mit dem Block, aus dem sie gearbeitet ist, war schon früher üblich (Perrot et Chipiez, I, Fig. 6, 39, 45, 136 etc.), jedoch ist der Block hierbei noch nicht als stützendes Glied verwendet worden.

[5] Perrot et Chipiez I, 413, 414.

[6] Auf die Worte Herodots bei der Beschreibung des von Psammetich II. erbauten Apishofs II, 153. (Vgl. Diod. I, 67) ἀντὶ δὲ κιόνων ὑπεστᾶσι κολοσσοὶ δυωδεκαπήχεις τῇ αὐλῇ ist nicht viel Gewicht zu legen. Wir haben hier wohl nur an Kolosse zu denken, die wie am Ramesseum und den anderen erwähnten Bauwerken an den stützenden Pfeiler angelehnt waren. Herodot war kein Bauverständiger und hat sich daher ungenau und auch zu knapp ausgedrückt.

Auch die an der Fassade des kleinen Tempels zu Abu Simbel zwischen Nischen stehende Kolossalstatuen Ramses II. und seiner Gemahlin (vgl. Perrot et Chipiez I, 417, Fig. 242) können nicht als Stützfiguren gelten. Sie scheinen nur das Gesims zu tragen, weil ihr hoher Kopfputz dessen Rand berührt.

[7] Mariette, Itinéraire, 213; Ebers, Aegypten II, 217. Perrot et Chipiez. I, 471. ff.

[8] Man hat vermutet, daß sie als Basen für Masten gedient haben, durch die der Hof mit einem Velarium überspannt wurde. Doch zeigen die Platten nicht die zur Einfügung der Masten nötigen Löcher.

etwas tiefer angeordneten Platten liegen und die Arme auf diese stützen, tragen die oberen Platten, indem sie den Kopf gegen diese stemmen. Diese Gefangenengestalten, die von der Last der Platten erdrückt erscheinen, stützen aber mehr scheinbar als in Wirklichkeit (Fig. 13), denn die in die Mauer tief eingreifenden Platten bedürfen keiner Unterstützung. Wir haben also keine Pfeiler oder Säulen ersetzende Statuen wie z. B. in der griechischen Architektur vor uns. Immerhin kann das Motiv, das die

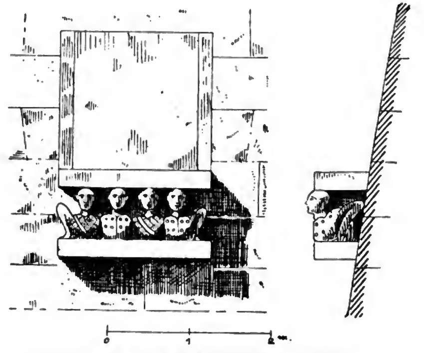



Fig. 13. Stützfiguren im Hofe des Königspavillons von Medinet Habu.

Demütigung der Feinde versinnbildlicht, als gelungen für dieses festungsartige Gebäude bezeichnet werden.

Häufiger als in der Monumentalkunst haben die Aegypter die Stützfiguren im Kunstgewerbe angewandt. Solche scheinen namentlich in der Blütezeit des Pharaonenreiches, in der 18. Dynastie, beliebt gewesen zu sein. Wir sehen sie aber mehr am Hausgeräte angewandt, im Gegensatze zur assyrischen Kleinkunst, wo sie sich uns nur am Mobiliar gezeigt haben.

Beispiele von menschlichen Figuren [1] als Träger einzelner Teile der

[1] Es scheint, daß als Stützen der Sitze an den Thronen Tierleiber, so besonders Löwen bevorzugt wurden. Ein Beispiel sesseltragender Löwen besitzt das Berliner Museum. Es ist eine Portraitstatuette. Daselbst ist auch die freie Bronzenachbildung eines von Löwen getragenen ägyptischen Thrones. (Vgl. Koeppen und Breuer, a. a. O., 66 u. 70, Fig. 99.) Wie bekannt, wurde das ägyptische Totenbett in Gestalt eines Löwen mit geglättetem Rücken gebildet. Daher erklärt es sich, daß bei allen ornamentierten ägyptischen Stühlen die Beine naturalistisch den Vorder- und Hinterfüßen des Löwen nachgebildet wurden. Vgl. Blümner, a. a. O. I. Abtlg., 112, Fig. 78.

Sitzmöbel sind nicht auf uns gekommen. An einem durch ein Wandgemälde aus dem Grabe Ramses III. (1200—1100 v. Chr.) uns bekannten Thronsessel eines Pharao sind wohl menschliche Gestalten unter dem Sitze angeordnet.[1] Diese in demütigender Haltung dargestellten Sklaven helfen jedoch den Sitz des Sessels nicht mittragen, wie Perrot,[2] Semper[3] und andere annehmen. Sie sind vielmehr, wie wir dies auch noch an anderen Thronsesseln[4] beobachten können, nur an die Beinpfosten ange-



Fig. 11. Ägyptischer Bronzespiegel.

bunden. Dagegen finden sich solche Sklaven als Träger der Platten an den Tischen.[5]

Eine reizvolle Anwendung der menschlichen Figur als Stütze lassen die von den ägyptischen Damen so begehrten Bronzespiegel erkennen. Es tritt nämlich manchmal, wie Originale im Berliner Museum erweisen,[6]

[1] Descr. de l'Egypte II. Taf. 89; Blümner, a. a. O. I. Abtlg. III. Fig. 77.
[2] a. a. O. I, 767.
[3] Der Stil I, 361.
[4] Prisse d'Avennes, a. a. O. Taf. Fauteuils du Mobil de Ramses III. Diese Gefangenengestalten, denen also durchaus nicht die Bedeutung von Stützen zukommt, kommen auch an Fußbänken, Schuhen und anderen Erzeugnissen des Kunstgewerbes vor (Vgl. Wilkinson, Manners and customs of the anc. Egypt. II. 336, 411. III, 337.) Sie spielen eine große Rolle in der dekorativen Kunst der Ägypter.
[5] Erman, a. a. O. II, 561.
[6] Perrot et Chipiez II. 794. Fig. 450. 795. Fig. 451; Steindorff, a. a. O. 133. Fig. 112.

an Stelle des die Spiegelplatte tragenden Papyrusstengels ein nacktes, schlankes Mädchen, das in der ausgebreiteten Hand eine aufgeblühte Dolde hält, diese bildet einen hübschen Uebergang zur Spiegelscheibe. (Fig. 14.)

Noch beliebter war das Motiv an jenen hölzernen Löffelchen, Näpfchen und Schälchen, wie sie in keinem vornehmen ägyptischen Haushalte fehlen durften. Ein schönes Löffelchen dieser Art aus der 18. Dynastie besitzt das Berliner Museum.[1] Eine nackte männliche Gestalt auf einem Papyrusstengel stehend, trägt hier mit dem Kopfe, sowie dem erhobenen linken Arm die Schale, während die Rechte auf der Brust ruht.

Humoristisch aufgefaßt ist jener alte, nur mit einem Schurze bekleidete Negersklave an einem Näpfchen des Louvre.[2] Er scheint unter der Last des auf seiner Schulter ruhenden Gefäßes fast zusammenzubrechen.

Gut dargestellt sind auch die zwei Figuren an einem Krater auf einem Wandgemälde. Sie kehren sich den Rücken zu und tragen den Krater mit beiden erhobenen Händen.[3]

Alle diese Stützfiguren zeigen in ihrer realistischen Auffassung einen gesunden ästhetischen Sinn. Dies rührt daher, daß der ägyptische Künstler das, was er der Natur abgelauscht hatte, in der Kleinkunst frei verwerten konnte, weil er hier an keine Satzungen wie in der Monumentalkunst gebunden war. Freilich die Schönheit der griechischen Formen haben die Ägypter hierbei nicht erreicht, dazu fehlte ihnen doch die innere Veranlagung.

---

[1] Steindorff, a. a. O. 137, Fig. 116.

[2] Prisse d'Avennes, a. a. O., Taf. Art Industr. Boîtes et Utens. de Toil; Steindorff a. a. O. 138, Fig. 118.

[3] Prisse d'Avennes, a. a. O., Taf. Art Ind., Vases en or Emaill.; Semper, a. a. O. II, 16.

## III. PHÖNIZIEN.

IN der phönizischen Architektur blieb der Säule, wie auch dem Pfeiler, nur eine untergeordnete Rolle zugemessen. Auch haben sich die Phönizier mit der künstlerischen Durchbildung dieser Stützen nur wenig abgegeben. Eine dekorative Ausstattung der Säulenschäfte scheint nur in seltenen Fällen angewandt worden zu sein, wenigstens zeigen die auf dem Festlande, wie auch auf Kypros, der Insel der phönizischen Astarte, gefundenen Reste von phönizischen Säulen an ihren Schäften keinerlei Verzierung.[1] Ebenso haben die Säulen der auf Münzen dargestellten phönizischen Tempel glatte Schäfte.[2] Plastisch dekorierte Säulen kennen wir nur aus Reliefs. So zeigt eine 1867 in Hadrumetum gefundene Kalksteinstele,[3] deren Reliefschmuck sichtlich einen Teil der Fassade eines Bauwerkes darstellt,[4] Säulen, die am unteren Ende des Schaftes mit stilisierten Akanthusblättern verziert sind. Sie bilden den Uebergang von der hohen runden Basis zum viereckigen kannelierten Schafte. Aus diesem wächst eine weibliche Halbfigur heraus, vermutlich die einer Göttin,[5] die mit ihren unter der Brust zusammengelegten Händen Sonne und Mond trägt, während ihr Haupt, auf dem die Erdkugel ruht, das reich verzierte Gebälk stützt. (Fig. 15.) Originell ist an diesen Säulen nur die Kombination der Motive. Diese selbst entstammen nicht der Phantasie der Phönizier, die kein kunstbegabtes Volk waren, sondern sind aus den Kulturländern entlehnt, mit

---

[1] Ceccaldi, Monum. ant. de Cypern, 42; Perrot et Chipiez III, 114. ff. Fig. 49 u. 50.

[2] Donaldson, Archit. Numism. n. 30; n. 19 u. n. 20; Perrot et Chipiez III. 120 Fig. 58.

[3] Berger, Stèles trouvées à Hadrumete. (Gaz. archéol. 1881, 51 ff. Taf. 7); Perrot et Chipiez III, 461.

[4] Perrot et Chipiez III, 462.

[5] Vgl. Berger, a. a. O. 56.

denen die Phönizier durch ihre weiten Handelsbeziehungen bekannt waren. Die Akanthusornamente weisen auf Griechenland hin, die weibliche Figur auf Aegypten (Hathormaske) und die Zusammenstellung von Halbmond und Sonnenscheibe auf Babylonien.

Es darf angenommen werden, daß man sich in Phönizien nach dem Vorgange in Zentralasien zum Schmuck der Säulenschäfte bisweilen auch des Goldbleches bediente.[1] In der Regel wird man aber hierbei keine Ornamente angebracht, sondern sich mit dem Glanz des Metalles begnügt haben.

Das einzige Beispiel einer Pfeilerdekoration führt uns ein in New-York untergebrachter Marmorsarkophag aus Amathus auf Kypros vor Augen.[2] Er stammt aus einer Zeit, wo sich auf der Insel schon griechische Kunstsitten eingebürgert hatten. Die Eckpfeiler an diesem verhältnismäßig noch gut erhaltenen Werke zeigen an der einen Seite zwischen einrahmenden Linien Palmettenmuster, den sogenannten «phönikischen Palmettenbaum»,[3] während die andere Seite mit einfachem Flechtwerk verziert ist, das an griechische Vorbilder erinnert.

Ungewiß ist, ob die Phönizier bei ihren Bauwerken sich der menschlichen Figur als Stütze bedient haben. Eine aus Elfenbein geschnitzte, phönizische Doppelkaryatide[4] des Britischen Museums zeigt wohl echt architektonischen Charakter, sie gehört aber, wie sich aus ihrer geringen Größe ergibt, wohl einem Werke der Tektonik, vielleicht einem Stuhle an.



Fig. 15. Stele aus Hadrumetum.

Eine andere tektonische Stützfigur ist im Museum in New-York. Es ist eine Bronzefigur einer nackten Astarte-Aphrodite, die als Spiegelstütze diente.[5] Sie steht auf einem Frosche, schlägt die Cymbeln und trägt auf dem Haupte eine Blume, an der die Spiegelscheibe befestigt war. Auf

---

[1] Aus schriftlichen Quellen sind uns Säulen bekannt, bei denen Metall angewandt wurde. Vgl. Herodot II. 44, (Goldene Säule im Tempel des Melkart in Tyros) Strabo III, p. 170 u. Philostratos, vita Apollon V, 5. (Säulen im Tempel des Melkart zu Gades.) Es ist aber ungewiß, ob diese Säulen inkrustiert waren. Es scheint eher gemeint zu sein daß sie massiv oder durch Hohlguß hergestellt waren.

[2] Perrot et Chipiez III, 608 ff. Fig. 415–418.

[3] Vgl. Riegl. Stilfragen, 103 ff.

[4] Puchstein, bei Pauly-Wissowa II, 2108.

[5] Ohnefalsch-Richter, Kypros, 293; Perrot et Chipiez III, 862, Fig. 629.

den beiden Schultern und Oberarmen haben sich die Tatzen von zwei Löwen erhalten, die die Göttin mit dem Spiegelrand verbanden. Perrot[1] glaubt, daß diese Figur, die auf Kypros gefunden wurde, nicht alt ist und sehr wohl aus der Ptolemäerzeit stammen kann. Es läßt sich bei ihr griechischer Einfluß nachweisen.

[1] a. a. O., 863.

## IV. JUDÄA.

DAS Stützwerk der von der phönizischen Baukunst stark beeinflußten jüdischen Baukunst ist uns nur aus Berichten bekannt. Aus diesen geht hervor, daß die Schäfte der Säulen, die vielfach aus Zedernholz bestanden, in der Regel glatt gelassen worden sind.[1] Die Ausschmückung der Säulenschäfte mit Metall ist fast nur bei Bauten angewendet worden, deren Wände mit Elfenbein, Metall und anderem kostbaren Material ausgestattet worden sind.[2] Diese Manier wurde von den Urvätern aus Zentralasien überbracht. Daß bei der Freude der Semiten am Prunk zum Glanz des Metalles der Säulen, analog wie bei der Wand, bisweilen auch das plastische Ornament getreten ist, zeigen die zwei ehernen Säulen[3] des salomonischen Tempels Jachin und Boas, die zwischen 1000 und 900 v. Chr. von dem phönizischen Künstler Huram-abi gegossen worden sind.[4] Ihre Schäfte waren mit Kettenwerk verziert, einem Motive, das sich an ägyptischen Säulen der späteren Zeit findet.[5]

---

[1] So die Säulen im Palaste Salomos und anderer Staatsgebäude. Vgl. I. Kön. VII, 1. u. f.; Stade, Gesch. des Volkes Israel I, 321 ff.

[2] Auf diese Art waren z. B. die Holzsäulen geschmückt, die den inneren und äußeren Vorhang an der Stiftshütte (1100 v. Chr.), dem ältesten uns bekannten jüdischen Bau trugen. Vgl. Wellhausen, Proleg. zur Gesch. Israels, 2. Ausg. der Gesch. Israels I, 40 ff.; Exod. XXVI, 32, 37.

[3] Vgl. I. Kön. VII, 15–22; II. Kön. XXV, 17; II. Chron. III, 15–17; Jerem. LII, 17. Die Säulen wurden schon in der Zeit Nebukadnezars in Stücke geschlagen und entführt.

[4] Aus den unklaren, durch die Abschreiber korrumpierten Berichten geht nicht mit Sicherheit hervor, ob diese Säulen als Stützen dienten. Puchstein und andere neue Forscher (Jahrb. d. archäol. Inst. VII, 24) fassen die Säulen als tragendes Element wie die Säulen des Chilani auf, während sie Chipiez (Perrot et Chipiez IV, 315 ff. T. VI) in seiner Rekonstruktion des salomonischen Tempels freistehend aufstellt und zwar vor die Mauern der Vorhalle (Elam) des Tempels. Auch Friedrich und andere (Friedrich, Tempel und Palast Salomos), teilen diese Ansicht von Chipiez. Bei der neuesten Rekonstruktion des Heiligtums der Israeliten (Prestel, Die Baugesch. des jüd. Heiligt. u. der Tempel Salomos, 48) wird den Säulen die analoge Bedeutung der Obelisken zugemessen.

[5] Prisse d'Avennes a. a. O. I. dét. des colon. en bois.

## V. KLEINASIEN.


IE verschiedenen, von Mesopotamien, Ägypten und Griechenland beeinflußten Kunstgebiete Kleinasiens, wie Kappadokien, Lykien, Paphlagonien, Phrygien u. a. kommen für die vorliegende Arbeit fast gar nicht in Betracht. Mit Ausnahme der interessanten Säulenbildung im Chetareiche, auf die wir schon bei der assyrischen Kunst zu sprechen kamen, haben die Stützglieder, soweit sie in diesen Ländern überhaupt in Anwendung kamen, eine künstlerische Durchbildung nicht erhalten. Sie erscheinen sogar meist ohne Gliederung.

Nur in Phrygien hat sich ein der sogenannten «neuphrygischen Periode» angehöriges Monument erhalten, das uns eine plastische Pfeilerdekoration darbietet. Es ist das nach der Vertreibung der Kimmerier zwischen 630 und 546 v. Chr.[1] bei Doghanlu entstandene Felsheiligtum des «Herren Midas», eines alten phrygischen Gottes.[2] Die an den Ecken der Fassade des Bauwerkes angeordneten Pilaster sind in ähnlicher Weise wie das Mittelfeld vollständig mit fein skulpierten und bemalten Schachbrettmustern bedeckt. Perrot,[3] Semper[4] u. a. haben angenommen, daß diese Ornamentation ihre Motive direkt der textilen Kunst oder der Holzschnitzerei entnommen habe. Die neuesten Ausgrabungen von G. und A.

---

[1] Vgl. Koerte A., Kleinas. Stud. III, in den Ath. Mitt. VII, 124, derselbe, in Gordion. Ergebn. der Ausgr. im Jahre 1900 von G. und A. Koerte. (Jahrb. des d. archäol. Inst. Ergänzungsh. V) 218; Perrot (a. a. O. V, 229) weist das Werk irrtümlicherweise dem Ausgang des achten oder dem siebenten Jahrhundert zu. Vgl. auch Reber, Die phryg. Felsdenkm. in den Abh. der K. bay. Akad. der Wiss. III. Kl., XXI. III. Abt. 573 ff.

[2] Den Berg- und Waldgott Midas hatten die Phryger aus der thrakischen Heimat mitgebracht. Vgl. Dieterich, Philol. LII. 5 ff.; Koerte, Gordion. 14. Mit der Zeit sank Midas zum Heros herab. Dadurch nun, daß die historischen Könige Phrygiens den Namen Midas führten (abwechselnd mit dem des Gordios), wurde manches, was dem Gotte Midas zukam, in der Ueberlieferung den menschlichen Königen zugelegt und so auch lange Zeit das Midasheiligtum als Königsgrab angesehen. Vgl. Koerte, Kleinas. Stud. III, 96 ff. Springer-Michaelis, a. a. O. 75.

[3] Perrot et Chipiez V, 86.

[4] Semper, a. a. O. I, 102.

Koerte in Phrygien haben aber die lang bekämpfte Annahme Ramsays[1] bestätigt, daß wir hier die Nachahmung der Formen einer in Phrygien üblichen, jedoch von Griechenland entlehnten Wandverkleidung mit Kacheln (Terrakotten) vor uns haben. G. und A. Koerte fanden nämlich solche Verkleidungsplatten, die die gleichen Ornamente wie das Midasheiligtum aufweisen.[2]

---

[1] Journ. of hell. stud. X, 149 ff.
[2] Koerte A., Gordion, 221.

## VI. PERSIEN.

WIE in der jüdischen, so stehen uns auch in der vorpersischen, der medischen Architektur nur Beschreibungen alter Autoren zu Gebote. Ueber das in dieser Baukunst gebräuchliche Säulenwerk gibt uns Polybios einige Anhaltspunkte.[1] Wir erfahren durch ihn, daß die im Orient übliche Verzierungsweise der architektonischen Glieder mit Metall auch an den Holzsäulen Mediens Eingang gefunden hat.[2] Wo eine reichere dekorative Wirkung angestrebt wurde, dürfte auch hier das Metall der Säulen mit Reliefornamenten versehen worden sein.

Persien, das letzte der Staatengebilde Vorderasiens, hat durch seine Weltherrschaft Einwirkungen von Babylonien, Assyrien, Ägypten, Phönizien, Syrien und besonders von Griechenland erfahren. Diese vielseitigen Einflüsse aus den verschiedensten Kulturgebieten mußten sich natürlich an den Kunstformen der persischen Architektur ausprägen. Sie kommen auch an den schmückenden Motiven des Stützwerkes zum Ausdruck.

Betrachten wir zunächst die Säulen. Während im westlichen Teile Zentralasiens, wie Babylonien und Assyrien, das Säulenwerk zu keiner hohen Bedeutung gelangt ist, bildet es in der Baukunst der stolzen und erfolgreichen Perserkönige das Charakteristikum. Es fand nicht nur reiche Verwendung, sondern hat auch eine ebenso eigenartige wie reiche plastische Durchbildung erfahren. Zwei Typen treten uns hier vorwiegend entgegen. Von diesen meist in Stein ausgeführten Säulenformen, die in ihrer Durchbildung noch deutlich an ältere Holzarchitektur erinnern,[3] kommt für uns nur der jüngere Typus in Betracht, der zum ersten Male im 5. Jahrhun-

[1] Polyb. X, 27, 10 u. 12.

[2] Im Königspalaste des Dejokes und dem Tempel zu Ekbatana (heute Hamadan) waren die Säulen mit Gold- und Silberbelag ausgestattet.

[3] Eine lapidare Wiederholung der babylonisch-assyrischen, bronzebekleideten Holzsäule wie Semper (a. a. O. II, 399) annimmt, ist freilich die persische Säule nicht.

dert auftritt. Während beim älteren Typus die plastische Dekoration auf die Basis und das Kapitell beschränkt blieb, hat sie sich beim jüngeren Typus, der mit wenig Nuancierung durch die ganze Blüte des persischen Reiches fortbestand, auch des Schaftes bemächtigt. Hier ist der dünne, dicht kannelierte Stamm an seinem oberen Ende mit einem streng stilisierten überhängenden Blattkranze verziert,[1] der den herabhängenden Blättern des Palmwipfels nachgebildet sein könnte. Er bildet den Uebergang zu dem auffallend reichen, aus Tierkörpern, Volutenglied und palmartigem Kelche zusammengesetzten Kapitelle.[2] Vermutlich ist dieses Motiv von der äolischen Säule entlehnt, wo es, wie wir noch sehen werden, schon im VII. Jahrhundert vorkommt. Auf griechische Beeinflussung weist auch die reiche Kannelur hin, die diese Säulen mit den Säulen des alten Artemision zu Ephesos gemein haben. Die schönsten, auf diese Weise gezierten Beispiele finden wir unter den Palasttrümmern der verschiedenen Herrscher zu Persepolis,[3] wo uns über 19 m hohe Marmorsäulen entgegentreten. (Fig. 16.)

Erwähnt sei noch, daß die Schäfte der Baldachinsäulen neben der Ausschmückung mit Metall bisweilen mit bunten Edelsteinen besetzt wurden.[4]

In analoger Weise wie die Wand, hat die prachtliebende Kunst Persiens auch das Pfeilerwerk mit plastischem Schmucke ausgestattet und zwar entsprechend dem vorhandenen Materiale entweder mit Tonreliefs oder mit Steinreliefs.[5] Besonders sind es die Eck- und Torpfeiler, an denen der plastische Sinn der Perser sich betätigt hat. Hauptsächlich treten uns hier figürliche Darstellungen entgegen. Ihrem Inhalte nach stellen sie bald den König dar, bald Krieger, die diesen bewachen, oder friedliche Szenen des Hoflebens. Ihr Stil ist offenbar von Assyrien abhängig, doch weniger realistisch und in der Behandlung zarter. Der statischen Funktion des Pfeilers geben diese Verzierungen in keiner Weise Ausdruck.

Von den erhaltenen Beispielen ist ein zu dem Palaste des Königs Kyros (558 529 v. Chr.) zu Pasargadä gehörender, steinerner Eckpfeiler hervorzuheben. Der Reliefschmuck von Kambyses gestiftet, stellt hier den

[1] Sehr beliebt war das Motiv des überhängenden Blattkranzes im assyrischen Kunstgewerbe. Es findet sich hier namentlich an den Füßen der Thronsessel. Vgl. Blümner, a. a. O. I. Abt. 115 u. 117, Fig. 83. Perrot et Chipiez II, 725, Fig. 383.

[2] Woermann (Gesch. der Kunst aller Zeit. u. Völker I, 214) definiert richtig, wenn er sagt, daß die etwas unorganische Häufung der Motive am Kapitell erfolgt sei, um die außerordentlich hohe Säule gedrückter erscheinen zu lassen. Derselbe Gedanke liegt wohl auch der hohen, mit Blättern reich verzierten Basis zu Grunde.

[3] Flandin et Coste, Voyage en Perse, pl. 168 ff.; Perrot et Chipiez V, pl. VIII.

[4] Vgl. Athenäus, XII, 511 C.

[5] So herrschten in Elam die Tonreliefs vor, in Persepolis die Steinreliefs.

vergötterten Kyros in scharfem Profile dar.[1] (Fig. 17.) Sein enganliegendes, nach assyrischer Weise faltenloses Gewand ist mit einem Bande besetzt, das mit Rosetten und Zotteln verziert ist. Auffallend sind die an seinen Schultern angebrachten, mächtigen Götterflügel, die wiederum, wie das

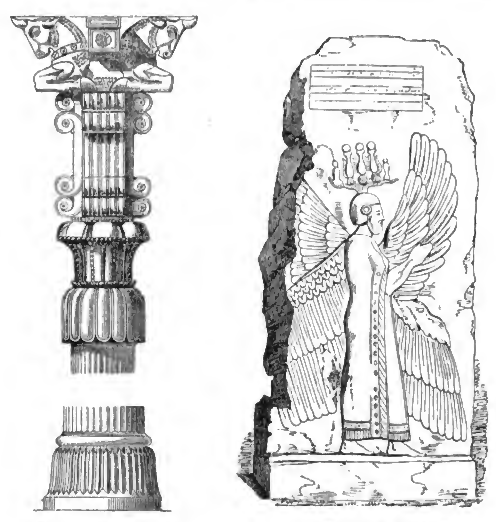


Fig. 16. Säule aus Persepolis. Fig. 17. Eckpfeiler von Pasargadä.

Gewand, auf assyrische Vorbilder zurückgehen, während der auf seinem Haupte prangende symbolische Schmuck (Götterkopfputz) anscheinend aus Ägypten entlehnt ist.

Neben diesem vorzüglich erhaltenen Werke seien hier noch Torpfeiler aus dem Palaste des Darius (521—485) zu Persepolis angeführt. An dem einen sehen wir den König im Kampfe mit einem löwenhäuptigen, greifen-

[1] Die erst kürzlich verschwundene Inschrift auf dem Pfeiler lautete: »Kurus, der König der Achämenide«. Vgl. Springer-Michaelis, a. a. O. 80; Perrot et Chipiez, a. a. O. V, 785 ff.

klauigen Flügeleinhorn,[1] am anderen schreitet er in majestätischer Haltung einher, begleitet von einem Bedienten, der ihm den Sonnenschirm über das Haupt hält,[2] wieder an anderen sind Krieger mit der Lanze in der Hand als Torwächter angeordnet.[3]

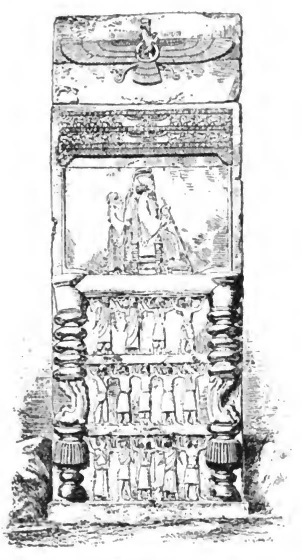


Fig. 18. Altpersischer Thronsitz, Basrelief aus dem Hundertsäulensaal in Persepolis.

Wenn auch, wie wir gesehen haben, die figürliche Reliefplastik in der persischen Architektur als Belebung der Bauglieder einen breiten Raum einnimmt, so treffen wir doch die menschliche Gestalt als Trägerin von Baumassen an keiner ihrer Schöpfungen an.

[1] Dieulafoy, L'art ant. de la Perse, III, Taf. 17.
[2] Ebenda II, Taf. 22.
[3] Ebenda II, Taf. 16 u. 17; Stolze, Persepolis, Taf. 39.

Im Kunstgewerbe hingegen waren figürliche Stützen an den Thronen beliebt. Allerdings sind keine Originale auf uns gekommen, doch führen feinskulpierte Reliefs an den Fassaden der Felsengräber der Herrscher bei Nakschi-Rustam, sowie an den Türleibungen der Paläste uns dieses Motiv[1] vor Augen. (Fig. 18.) Wir sehen hier bald zwei Reihen, bald drei Reihen von Männergestalten übereinander angeordnet, die mit erhobenen Armen das Throngerüste tragen. Es sind verschiedene Typen, in verschiedenen Trachten. Sie stellen besiegte Feinde dar, die, zu Untertanen geworden, hier die verschiedenen Provinzen des Reichs verkörpern. Unzweifelhaft haben die Perser dieses Motiv von den Assyrern entlehnt, wo es, wie wir sahen, in gleicher Weise an den Thronsesseln vorkam.

[1] Blümner, a. a. O., I. Abtlg. 117; Stolze a. a. O., Taf. 106, 107, 108, 112; Perrot et Chipiez, V 452. Fig. 280, 514. Fig. 321, 623. Fig. 386, 629. Fig. 392, 794. Fig. 470, 832. Fig. 489, 833. Fig. 490.

## VII. ÄGÄISCHE KUNST.

WIR haben unsere Untersuchung im Orient beendet und verfolgen nun die Dekoration des Stützwerkes der antiken Kunstperioden auf dem europäischen Boden. Hier ist zunächst die namentlich durch Schliemann und seine Nachfolger uns bekannte »ägäische« (mykenische) Baukunst in Betracht zu ziehen, an welche später die eigentliche griechische Kunst angeknüpft hat.

Mehr noch als die Entdeckungen in Tiryns haben die mit so großem Erfolge begleiteten Ausgrabungen des Engländers Evans in Knosos und des Italieners Halbherr in Phästos auf der Insel Kreta erwiesen, welch' vielfachen Gebrauch die ägäische Kunst von der Säule als stützendem Elemente gemacht hat.[1] Ja, sie wurde in jener Zeit bereits als Wanddekoration verwendet, wie wir dies an der Rückwand des Staatsraumes im Palaste zu Knosos sehen.[2] Freilich zeigen die hier gefundenen Holzsäulen an ihrem Schafte keine Verzierung. Trotzdem aber wird die Annahme berechtigt sein, daß die ägäische Kunst bei ihrer Freude am Ornamentalen sich des plastischen Schmuckes bei ihren Säulen bediente.

Für eine Schmückung spricht schon der Umstand, daß die ägäischen Säulen vorwiegend aus Holz[3] bestanden. In dieser nüchternen Erscheinung wären sie aber zu sehr in Gegensatz zu ihrer in Farbenpracht prangenden Umgebung getreten. Da nun die ägäische Kunst ein Glied der weit-

[1] Die Frage, ob die jüngeren Säulen der mykenischen Herrenhäuser nicht aus den älteren Säulen kretischer Paläste hervorgegangen, oder ob wir, wenn sie selbständig entstanden sind, nicht eine Beeinflussung ihrer Kunstform von Kreta anzunehmen haben, ist nicht leicht zu beantworten. Ich schließe mich Noack (Stud. zur griech. Archit. I. im Jahrb. des archäol. Inst., XI. 218; ders. Homer. Paläste. 26, 94) an, der nur an eine Beeinflussung denkt.

[2] Springer-Michaelis, a. a. O., 92, Fig. 183.

[3] Nur die Basis war aus Stein. Vgl. Noack, Stud. zur griech. Arch. I. 222; Journ. of. hell. stud. XII, 195; Mon. d. Linc. XII, 78, ebd. VI, 282, 286, Schliemann, Tiryns, 307–310, 318–321. Was von Steinsäulen erhalten ist, erfüllte, abgesehen von der gewundenen Säule, auf die wir noch zu sprechen kommen, einen dekorativen Zweck. Die schwarzen Schäfte der unteren Säulen auf dem Wandgemälde zu Knosos (Noack, Homer. Paläste, 79, Fig. 12) sind aus Holz zu denken, wenn auch die schwarz bemalten Basen der oberen Säulen aus Stein bestehend angenommen werden. Vgl. Noack, a. a. O., 81.

verbreiteten Bronzekultur ist und sich auch bedeutende Reste von getriebenen architektonischen Metallarbeiten erhalten haben,[1] so darf angenommen werden, daß sie die nach unten verjüngten Säulenschäfte[2] nicht nur bemalt, sondern auch vielfach mit einer plastischen Metallinkrustation geschmückt haben wird, die den Säulen neben der ästhetischen Belebung zugleich einen Schutz gewährte.

Einen Beleg für die Annahme solcher Schmückung können vielleicht die in Fragmenten erhaltenen Halbsäulen[3] bieten, die einst den Eingang zum Grab des Agamemnon (Schatzkammer des Atreus) in Mykenä flankierten.[4] Diese nur dekorativ verwendeten Halbsäulen gehören der mykenischen Zeit an und stellen in ihrer ganzen Gestaltung die steinernen Kopien der Holzsäulen dar. Den ganzen Schaft umziehen die Lieblingsornamente der Bronzezeit, nämlich in Zickzackstreifen angeordnete, plastisch gearbeitete Spiralmuster (Fig. 19), die, ohne jede nähere Beziehung zum Zwecke der Säule stehend, immerhin an Metallarbeit erinnern.[5]

Naue[6] meint, daß die gemeißelten Spiralen an den erwähnten Säulen der ägyptischen Baukunst als Vorbilder für diese Spiralmuster gedient hätten. Diese Frage läßt sich aber nicht mit Sicherheit beantworten, denn die Spirale findet sich im Motivenschatze aller Völker,[7] ohne daß sich überall eine Beeinflussung nachweisen ließe.

Außer den erwähnten Säulen tritt uns in der mykenischen Periode zum ersten Male eine Gattung von Stützen entgegen, die wir ihrer merkwürdigen Schaftbildung wegen auch als zu unserem Thema gehörig betrachten dürfen. Es sind dies die gewundenen Säulen. Ihre Entstehung wird heute noch in die spätere römische Kaiserzeit versetzt[8] und ihre Erscheinung gilt als ein Zeichen der Ausartung des alten mustergültigen Formenwesens der klassischen Baukunst. Die gewundene Säule kommt aber, wie wir sehen werden, selbst in der guten griechischen Zeit vor.

---

[1] Ich erinnere nur an die erzbeschlagene Tholos des Agamemnon, die uns das, was Homer in der Odysse und der Ilias von dem Reichtume der mit Metall und anderem Materiale inkrustierten Hallen und Paläste singt, bestätigt. Uebrigens dürfte den Worten des Dichters auch ohne die Funde eine Glaubwürdigkeit beigemessen werden, da selbst die höchste dichterische Phantasie nur das im Leben Bekannte, wenn auch idealisiert, oder vergrößert wiederzugeben vermag.

[2] Stuhl- und Tischbeine zeigen heute noch diese Gestalt.

[3] Vgl. Thiersch, Die Tholos des Atreus zu Mykenä in den Ath. Mitt. IV, 177 ff. Taf. XIII; Michaelis, Eine mykenische Halbsäule in den Ath. Mitt. XXI, 121 ff.

[4] Bruchstücke der aus dunkelgrünem Steine gemeißelten Halbsäulen sind teils in Mykenä, teils in den Sammlungen von London, München und Athen.

[5] Göller, (Die Entstehung der archit. Stilformen, 66) erblickt in dem ornamentalen Ueberzug dieser Säulen die »ängstlich naturgetreue Nachbildung des Blechmantels auf dem Holzkern«. Semper (a. a. O. I, 411), dem sich Brunn (Griech. Kunstgesch. 24) angeschlossen hat, erkennt in diesen Säulen »nichts anderes als Metallsäulen in Marmor ausgeführt«. Diese Auffassung ist falsch.

[6] Naue, Die Bronzezeit in Oberbayern 145.

[7] Vgl. Steinen, Prähist. Zeich. u. Ornam., Sonderabdr. aus der Bastian Festschr., 4 ff.; Riegl. Stilfragen, 71 ff.; Andel, Die Spirale in der dekor. Kunst, 20. Jahresber. der K. K. Staats-Unterrealschule zu Prag 1892.

[8] Vgl. Hauser, Styl-Lehre der archit. Form. des Altert. 1884. 137.

Ein Fragment einer gewundenen Säule liegt im Hofe des Museums von Mykenä.[1] Weiter findet sich auf einem geschnittenen Steine von Mykenä,[2] der in seiner ganzen Anordnung genau dem Relief am Löwentor entspricht, in recht charakteristischer Weise eine Spiralsäule wiedergegeben,[3] die durch das auf ihr liegende Holzgebälk deutlich als Stütze gekennzeichnet ist. (Fig. 20.) Die eigentlichen Windungen sind hier, wie auch auf dem plastisch ausgeführten Exemplar, nach außen erhöht, d. h. konvex gestaltet, während die Grenzlinien vertieft sind.



Fig. 19. Säulenfragment vom sog. Schatzhause des Atreus in Mykenä

Ueber die Entstehung dieser gewundenen Säule hat Berger gehandelt.[4] Nach ihm ist diese Säulenform nicht etwa aus der Metalltechnik, sondern aus der Nachahmung des Palmstammes hervorgegangen. Berger weist an der Hand von geschnittenen Steinen von Mykenä nach, daß die durch die abgefallenen Stengel am Palmstamme entstandenen Ringe von den Mykenern oder denjenigen, die diese Steine nach Mykenä brachten, als den Baum umgebende Spiralen aufgefaßt worden sind.

Eine größere Verbreitung scheinen jedoch die Spiralsäulen in der mykenischen Epoche nicht gefunden zu haben.

---

[1] Archäol. Anz. 1895, 15.

[2] Tsountas, Mykene, Taf. 5, Fig. 6; Furtwängler, Antike Gemmen III, 44, Fig. 18.

[3] Gewundene Säulen, die aber kein Gebälk tragen, zeigt auch ein Schieber aus Mykenä, vgl. Furtwängler, a. a. O., III, 47, Fig. 24.

[4] Archäol. Anz. 1895, 15 ff.



Fig. 20. Mykenische Gemme.

# VIII. GRIECHENLAND.

## 1. Klassische griechische Kunst.

### a) Säulen und Pfeiler.



M Vergleiche mit den besprochenen Kunstperioden ist die griechische Architektur mit ihren Ornamenten äußerst sparsam umgegangen. Von den Griechen wurden die Ziermotive nicht nur als raumfüllender Schmuck betrachtet, vielmehr sollten sie in der Hauptsache dazu dienen, die Funktion der einzelnen Bauglieder deutlicher auszudrücken. Diese reine Harmonie zwischen Zweck und Erscheinung in der Kunst haben aber selbst die mit reicher Phantasie und Gestaltungskraft ausgestatteten Hellenen nicht ohne heißes Mühen erreicht. Es vergingen Jahrhunderte, bis die anfänglich aus einem Mischstil (Stein und Holz mit Metall- oder Terrakottaverkleidung) bestehende[1] und fremden Einwirkungen zugängliche griechische Baukunst sich in ihren baulichen Gliedern von den stofflichen wie technischen Grundmotiven emanzipiert hatte[2] und die Ornamentik sich auf die oben angeführte sinngemäße Anwendung beschränkte.

Ihrer feinen ästhetischen Empfindung entsprechend haben nun die Griechen bei der Gestaltung des Säulenschaftes, wie auch des Anten-

[1] Vgl. das von der sizilischen Stadt Gela in Olympia gestiftete Schatzhaus, sowie großgriechische und sizilische Tempel mit ihrer reichen Terrakottaverkleidung und ihren Reminiszenzen an den Holzbau. Vgl. Dörpfeld und Genossen, Die Verw. von Terrak. am Geison und Dache griech. Bauw., im 41. Winckelmprgr.; Borrmann, Keramik in der Bauk., 28 ff.

[2] Die Lehre Carl Böttichers, daß die Griechen als philosophierende Baumeister die Formen ihrer Tempel eben zum Zwecke der symbolischen Darstellung des Wesens der Konstruktionsteile frei erfunden hätten, ist durch die neueren Forschungen widerlegt. Deshalb dürfen wir aber nicht die ganze Lehre Böttichers verwerfen. Bei der Verwertung der übernommenen Formen haben die Griechen das Prinzip jener Symbolisierung hinzugegeben. Auf alle Fälle bleibt es das Verdienst Böttichers, die Architekturgebilde in Werkform und rein ästhetische Zutaten getrennt zu haben. Semper (a. a. O. I, 115) hat ihn hierin mit Unrecht angegriffen.

und Pfeilerschaftes, weder vom vegetabilischen noch geometrischen oder figürlichen Ornament Gebrauch gemacht. Als alleinige typische Belebung des mit Entasis versehenen Säulenschaftes wurde in ganz Griechenland nur die konkave Kannelur anerkannt.[1] Sie war schon in Ägypten[2] und der mykenischen Periode[3] vorgebildet und gibt in der Tat der dynamischen Funktion der Säule einen trefflichen Ausdruck, auch klingt sie mit den anderen Motiven des Tempels harmonisch zusammen.[4] Aus diesem Grunde empfindet man dem Gebilde der kannelierten griechischen Säule gegenüber am lebhaftesten das «Hinüberverlegen der Seele des Anschauenden in die Dinge», von dem Fr. Theod. Vischer redet.[5]

Freilich, wie die übrigen Glieder der griechischen Architektur war auch der Säulenschaft in seiner äußeren Erscheinung manchem Wechsel der Bildung unterworfen, bis er jene hohe Formvollendung erreicht hatte. Wir wissen, daß die griechische Säule, wie die mykenische, aus der sie wohl hervorgegangen ist,[6] ursprünglich aus Holz bestand,[7] daß erst mit der Zeit auf die mykenische Verjüngung nach unten die Verjüngung nach oben folgte und daß die Holzsäulen nur allmählich, je nachdem sie reparaturbedürftig wurden, durch kannelierte Steinsäulen ersetzt worden sind. Ja, es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß die ältesten griechischen Holzsäulen hie und da aus technischen wie ästhetischen Gründen eine getriebene Metallinkrustation erhalten haben.

Wenn nun auch, wie gesagt, die vollendete griechische Architektur am Säulenschafte prinzipiell nur die Kannelur anzuwenden pflegte, so kommen doch bei dem jonischen Stil, der sich fremden Einwirkungen zugänglicher zeigte, als der dorische Stil,[8] einige Abweichungen von der Regel vor.

---

[1] Der Schaft der Ante ist meist glatt gestaltet, während der Pfeiler auch kanneliert erscheint Vgl. Perrot et Chipiez VII, 401 ff.

[2] Es ist hier nicht meine Aufgabe, in die Kontroverse einzutreten, ob die kannelierte ägyptische Säule die griechische Säule beeinflußt hat. Ich glaube an keinen Zusammenhang. Die Uebereinstimmung der für die Kunst so wichtigen ästhetischen Motive ging wohl aus einem gemeinsamen architektonischen Gefühl hervor, das, wie schon erwähnt, seinen Ursprung in der psychischen Organisation des Menschen hat.

[3] Frau Schliemann fand in einem Kuppelgrabe zu Mykenä eine Ziersäule, die bei der mykenischen Verjüngung nach unten bereits in dorischer Weise kanneliert ist. (Vgl. Bull. de corr. hellén XV, 652; Perrot et Chipiez VI, 519 u. 520, Fig. 201, 525.)

[4] Die Kannelierung versinnbildlicht einerseits das Emporstrebende, Aufschließende, anderseits das dem Ausquellen entgegenwirkende Zusammenfassende. Vgl. Lipps, Raumästhet. u. geom. opt. Täusch. 5 ff.; Lange, Das Wesen der Kunst, 150 ff.; Streiter, Karl Böttichers Tekt. der Hell. 95.

Alle anderen Motive geben der dynamischen Funktion der Säule geringeren Ausdruck, ja sie beeinträchtigen diese sogar vielfach. Es dürfte Gegenstand einer interessanten Untersuchung sein, festzustellen, bei welcher Ornamentation des Säulenschaftes die Grenze des Aesthetischen erreicht ist.

[5] Vischer, Krit. Gänge VI. Neue Folge.

[6] Vgl. Noack; Stud. zur griech. Archit. I. im Jahrb. des archäol. Instit. XI, 231 ff., 243.

[7] Vom Heraion in Olympia (ca. 1. Jahrt. v. Chr.) hatte sich eine Holzsäule bis in die römische Kaiserzeit erhalten. Vgl. Pausan. V, 16, 1; Hitzig Blümner, Pausan. II, T. 1, 386.

[8] Die vorzugsweise an den Säulen älterer sizilianischer und italischer Monumente dorischen Stiles, so am Demetertempel und der Basilika zu Pästum, vorkommenden Blattkränze, (Puchstein im 47. Winckelmannpr. 48 u. 49; Durm, Bauk. der Griech. 2. Aufl., 88 ff.), die bald mit der Kan-

Sehen wir uns nun die von der Regel abweichenden Beispiele an. Zunächst haben wir uns nach einem der Hauptorte auf kleinasiatischem Boden zu begeben, nach Ephesos. Hier waren einst an einem der ältesten Bauten des vollendeten jonischen Stiles, dem Artemision,[1] die gewaltigen, 18 m hohen Marmorsäulen, über der Basis mit figürlichen Reliefs umgeben. Erst über diesen Reliefs, die durch einen mit Blättern verzierten Ring einen Abschluß nach oben erhielten, begann die dichte



Fig. 21. Vor einer Säule des alten Artemistempels zu Ephesos.

Kannelur. Bruchstücke solcher Reliefs sind im Britischen Museum.[2] Die in Ueberlebensgröße dargestellten Figuren wirken altertümlich, doch ist die Stufe des altarchaischen Stiles, der die Gewänder ohne alle Falten

nelur direkt verknüpft, bald von derselben durch einen Astragalos getrennt werden, gehören nicht zum Schafte, sondern zum Kapitell. Sie sind stets an das Kapitell angearbeitet. Uebrigens ist diese mykenische Reminiszenz (vgl. Noack, Stud. zur griech. Archit. I, 242) mit der Blütezeit des dorischen Stiles ganz verlassen worden und macht den mehrfach um das Kapitell herumgeführten Reifchen (Annuli) Platz.

[1] Der Tempel, ein achtsäuliger Dipteros (Vitruv III, 2, 7) wurde gegen 560 von Chersiphron (unter Beirat des Samiers Theodoros) und seinem Sohne Metagenes begonnen und gefördert und um die Zeit der Perserkriege durch Päonios und Demetrios vollendet.

[2] An einem der Reliefs entzifferte Murray (Remains of archaic temple of Artemis at Ephesus, im Journ. of Hell. stud. X, 1889, 1 ff.; The sculpt. columns of the temple of Diana at Ephes., im Journ. of the Roy. Inst. of Brit. Arch. Ser III, Bd. III, 41 ff.) die Weihinschrift des Lyderkönigs Krösos, der dem Nachbargotte einen großen Teil der Säulen schenkte.

bildet, bereits überwunden. Auffallend ist die schwellende Frische der Gesichter und die Zierlichkeit im Nackten. (Fig. 21.) Es ist nicht bekannt, von welchem Bildhauer die Reliefs stammen. Murray hat sie mit großer Wahrscheinlichkeit mit den durch ihre Arbeiten in parischem Marmor berühmten Künstlern Bupalos und Athenis von Chios in Verbindung gebracht.

Der Reliefschmuck wurde an einem Teil (36) der Marmorsäulen des prächtigeren Neubaues des Tempels, mit dem bald nach dem durch Herostratos im Jahre 356 v. Chr. veranlaßten Brande[1] unter der Leitung des Cheirokrates, begonnen wurde, wieder aufgenommen. (Fig. 22.) Nach der vielbesprochenen Stelle des Plinius (XXXVI, 95) darf angenommen werden, daß Skopas mit eigener Hand eine solche skulpierte Säule ausgeführt hat.[2] Es glückte dem Engländer Wood bei seinen Ausgrabungen in Ephesos im Jahre 1871, Fragmente der «columnae caelatae» zu finden.[3] Das best erhaltene ist im herrlichsten Stile des 4. Jahrhunderts gearbeitet. Die Deutung des Reliefs[4] ist schwierig. Nach Robert[5] stellt es wahrscheinlich eine Szene in der Unterwelt, die Rückführung der Alkestis vor. (Fig. 23.) Acht Figuren scheinen den Schaft zu umziehen. Zwei davon sind gänzlich verloren gegangen.

Fig. 22. Säule vom jüngeren Tempel der Artemis in Ephesos.

[1] Der Tempel ist angeblich in derselben Nacht niedergebrannt, in der Alexander d. Gr. geboren wurde.

[2] Die gegen die beste Pliniushandschr. die Bamberger vorgebrachten Bedenken von Winckelmann (Mon. Ined. II, 341, Gesch. der Kunst IX, 2 § 25) Hirt, Brunn und anderen Autoren haben sich nicht als stichhaltig erwiesen. Auch Perrots Ansicht (a. a. O. VII, 612) «le célèbre sculpteur du mausolée était mort bien avant que fût commencée la reconstruction du temple. On ne prête qu'aux riches, dit le proverbe», ist ohne Beweiskraft. Das älteste für uns datierbare Werk des Skopas ist die Wiederherstellung des 395 abgebrannten Athenetempels in Tegea; (Vgl. Michaelis-Springer, a. a. O. 251); wann die Wiederherstellung stattgefunden hat, wissen wir nicht, 395 ist also bloß ein terminus post quem. Ferner war Skopas nach 353, dem Todesjahre des Maussolos, längere Zeit (das geht aus dem Reichtum des bildhauerischen Schmuckes hervor) am Mausoleum tätig. Nun ist anzunehmen, daß in dem so reichen Ephesos mit dem Neubaue des Tempels, der wie Woods Ausgrabungen ergeben haben, den alten Grundplan befolgte, unmittelbar nach dem Brande (356) begonnen wurde. Skopas kann daher, sagen wir nach 8–10 Jahren, sehr wohl eine der Säulen gearbeitet haben.

[3] Vor dem Funde Woods gaben Münzen, (Donaldson, Archit. Numism. 21 ff.) auf denen das Artemision dargestellt ist, sowie die im Museum zu Palermo aufbewahrten marmornen Stützen eines Zeusthrones (Semper, a. a. O. I, 112; Durm, die Bauk. der Griech 2. Aufl. 255; Hauser, Marmorthron aus Solunt im Jahrb. d. arch. Inst. IV, 255 ff.) Anhaltspunkte für die Anordnung solchen figürlichen Stützenschmuckes in plastischer Ausführung.

[4] Vgl. Collignon, Gesch. der griech. Plastik II, 418, Anm. 1.

[5] Robert, Thanatos, (39. Progr. z. Winckelmannsf.) 36 ff.

In der Mitte sehen wir Hermes mit dem Heroldstab, den Blick nach oben gewendet. Er ist vorzüglich erhalten und hat wohl auch die eingehendste Behandlung erfahren. Rechts von ihm steht eine Frau, wahr-



Fig. 23. Skulpierte Säule von Ephesos. (Neuer Tempel.)

scheinlich Persephone, noch weiter rechts sieht man den Oberteil einer thronenden Figur (Hades). Links von Hermes ist eine Frau (Alkestis), die sich das Himation umlegt, dann folgt ein nackter geflügelter Jüngling

(Thanatos) und endlich der Rest einer stehenden männlichen Gestalt. Das Fragment hat unverkennbar praxitelischen Charakter. Dennoch ist es unsicher, ob Praxiteles, der den Prachtaltar vor dem Tempel schuf, wie Skopas an den Reliefs beteiligt gewesen ist.

So hohe Anerkennung diese Bildwerke an sich verdienen mögen, so kann doch ihre Verbindung mit dem gleichfalls fein gearbeiteten jonischen Schafte ästhetisch nicht recht befriedigen. Sie vermindern wesentlich die vertikale Tendenz der über ihnen beginnenden Kannelierung. Wir finden hier Zugeständnisse an den Geschmack des benachbarten Orientalen vor; es ist ein Nachklang orientalischer Verkleidung mit Erzplatten. [1]

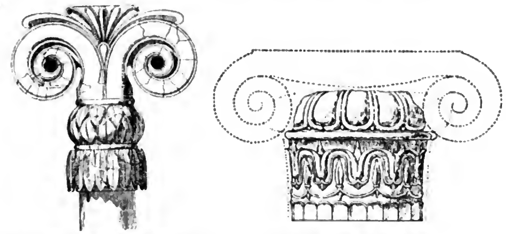


Fig 24. Säulenfragment aus Neandria. Fig. 25. Säule aus Naukratis.

Anderson glaubt,[2] diese Art der Ausschmückung des Säulenschaftes sei auf Ephesos beschränkt geblieben. Sie wurde aber, wie wir später sehen werden, auch an anderen Orten angewandt.

Bisweilen gewahren wir auch eine plastische Dekoration des jonischen Säulenschaftes an seinem oberen Teile. Sie bildet hier nur einen schmalen Saum und beeinträchtigt so in keiner Weise das struktive Gefühl.

Zunächst ist der den Schaft bekrönende überhängende Blattkranz anzuführen, den wir schon an persischen Säulen angetroffen haben. Bei der Besprechung der persischen Stützen haben wir auch erwähnt, daß der Blattkranz an der äolischen Säule, einer Abart der jonischen Säule, vorkommt. Wir finden ihn am Tempel zu Neandria, den Koldewey in das 7. Jahrhundert v. Chr. datiert.[3] Hier war nach dem Rekonstruktionsversuche Koldeweys,[4] dem Reber zustimmt,[5] der bald durch 10, bald durch

[1] Vgl. z. B die Bronzetüre von Balawat. Springer-Michaelis a. a. O 58. (Fig. 124).
[2] Anderson und Spiers. Die Archit. von Griechenl. und Rom 1, 60.
[3] Koldewey, Neandria 51. Winckelmannsprogr., 49.
[4] a. a. O. 31. Fig. 60, 36. Fig. 61. 38. Fig. 62.
[5] Reber, Ueber die Anf. des jonisch. Baustil., in den Abh. der hist. Kl. der k. bayr. Akad. d. Wissensch. 1902, 100 u. 110.

18, bald durch 20 Blätter gebildete Blattkranz noch mit einem phönikischen Blattknauf verbunden. (Fig. 24.) Es ist aber nicht ganz sicher, ob der überhängende Blattkranz, der nach Wörmanns Ansicht[1] hier immer noch der alte Bestandteil des mykenischen Kapitells ist, wirklich zum Schafte gehört;[2] vielleicht bildete er, wie Dörpfeld[3] meint, die krönende Form zu Kapitellen von Innensäulen des Tempels.

Eine ganz andere Verzierung hat ein Fragment eines Säulenhalses von dem alten Apollotempel zu Naukratis in Ägypten, den man der Zeit Aahmes II. (570–550 v. Chr.) zuschreibt.[4] Das Fragment ist hier mit Lotosblüten und Lotosknospen verziert, durch die deutlich die ägyptische Beeinflussung zutage tritt. (Fig. 25.)





Fig. 26. Fragmente von Säulenhälsen aus Lokroi.

An Säulenfragmenten eines Tempels (Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.) aus Lokroi[5] in Unteritalien sind Palmetten und andere vegetabilische Ornamente als Halsschmuck verwendet. (Fig. 26.) Sie variieren an jeder Säule und sind bei farblosem Grunde lebhaft rot bemalt. Die Verbindung zwischen Anthemien und Kanneluren ist derart bewerkstelligt, daß die nach unten treibenden Blattspitzen in die Bogenzwickel der Kannelurenendigungen eingreifen.

Die reichste und künstlerisch hervorragendste Verzierung findet sich am Erechtheion. Dieser Tempel, der unter allen griechischen Bauwerken

---

[1] Wörmann, a. a. O. I. 232.

[2] Bei den älteren Bildungen der jonischen Säule vermittelte ein Blattkranz am oberen Ende des Schaftes den Uebergang zum prismatischen Volutenstück des Kapitells (Borrmann u. Neuwirth, Gesch. d. Bauk. I, 119.) Nach der Verbindung der ursprünglich getrennten Voluten zu einer Doppelvolute rückte der Blattkranz in das Kapitell ein, wie dies die auf der Akropolis von Athen gefundenen Stelenkapitelle (Ant. Denkm., herausgeg. von d. arch. Inst. Taf. 18) erweisen. Hier ist er allerdings noch recht locker mit den Voluten verknüpft.

[3] Perrot et Chipiez VII, 623 ff. Für die Rekonstruktion von Koldewey spricht das erwähnte Tonschieferrelief vom Sonnentempel aus Sippara.

[4] Flinders Petrie, Naukratis I. Teil; Perrot et Chipiez VII, 628; Durm, Bauk. der Griech. 2. Aufl. 248.

[5] Petersen, Tempel in Locri, in den Röm. Mitt. V, 161–227; T. VIII, IX u. X; Orsi, Scop. d'un templo ionico nel l'area dell'antica Locri in Not. degli scavi 1890, 248–267; Perrot et Chipiez. VII. 629.

die feinsten Einzelformen aufweist, wurde in den Jahren 409—407 zu Ende geführt, wahrscheinlich unter der Leitung des unter den Mitgliedern der Baukommission genannten Architekten Philokles,[1] gehört also der Blütezeit der griechischen Kunst an. Hier sind die Säulen der Nordhalle an ihrem Halse mit einem reichen Kranz vergoldeter und verrankter Palmetten verziert, (Fig. 27) die in geschickter Weise von den Kanneluren durch ein schmales Band getrennt sind.[2] (Fig. 28.) Astragal und Kymation[3] schließen den Schaft nach oben ab. Die gleiche Verzierung haben auch die Anten des Erechtheions.

Es fällt auf, daß die schöne Säulenbildung dieses Tempels so wenig nachgeahmt worden ist. Säulen mit der analogen Halsverzierung sind nur

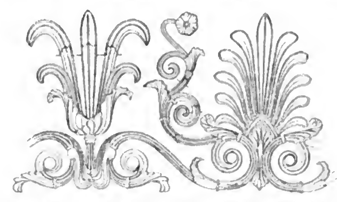


Fig 27. Halsverzierung einer Säule von der nördlichen Vorhalle des Erechtheion

in Athen, und zwar auf der Akropolis[4] und in der Stoa des Königs Attalos II.[5] gefunden worden. Puchstein[6] glaubt, daß diese Säulenbekrönung aus dem Osten entlehnt sei und in der herben Luft Attikas keine Früchte und Samen zu treiben vermocht hätte. M. von Groote[7] schließt sich der Meinung Böttichers[8] an. Er glaubt, daß diese Säulenbekrönung ein spezifisch attisch-jonischer Typus sei und den Höhepunkt der Entwicklung dieses Typus bilde. Bei dem wenigen vorhandenen Material läßt sich diese Frage nicht mit Sicherheit beantworten. Jedenfalls kann die Säulenhalsverzierung sehr wohl ohne Beeinflussung vom Osten entstanden sein. Daß sie kein Reservat eines östlichen Typus gewesen ist, lehren neben den

[1] Vgl. Puchstein, Das jon. Kapit im 47. Winckelmannsprogr 23; Springer-Michaelis, a. a O., 230.

[2] Der Säulenhals war schon am Heraion in Samos deutlich markiert, jedoch nicht plastisch verziert. Vgl. Puchstein, a. a. O. 28; Perrot et Chipiez VII, 617.

[3] Das Kymation ist hier ausnahmsweise an den Schaft angearbeitet

[4] Kawerau, Temp. der Roma und des August auf der Akrop. von Athen, in den antik. Denkm Taf. 25 u. 26; Ross, Arch. Aufs. I, 113, 272; Beulé, l'Acrop. d'Ath. II, 286 ff.

[5] Puchstein, a. a. O 27.

[6] a. a. O., 26.

[7] v. Groote, Die Entstehung des jonisch Kapit 1905. 32.

[8] Bötticher, Tekton. der Hellen. II, 2. Buch. 25 ff.

bisher angeführten Beispielen Vasenbilder,[1] die großenteils nicht jünger sein dürften als das Erechtheionkapitell.

Neben Vorbildern aus der Pflanzenwelt sind bei der Dekoration des jonischen Säulenhalses auch geometrische Ornamente verwendet worden. So ist eine altjonische Stelensäule aus Delos (6. Jahrh. v. Chr.) unter den

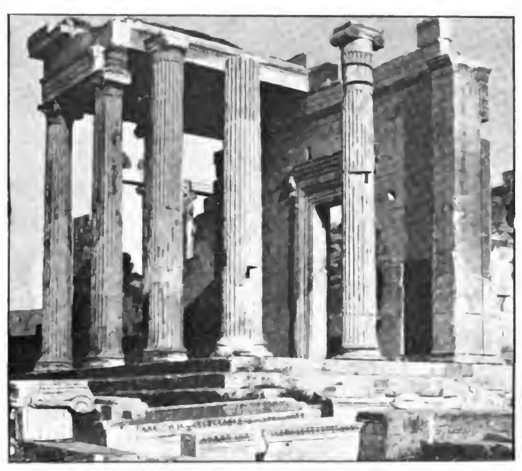


Fig. 28. Erechtheion zu Athen.

Voluten mit Zickzackmustern verziert. Sie sind jedoch nicht plastisch gebildet, sondern nur aufgemalt.[2]

Auch auf Vasenbildern kommen bisweilen jonische Säulen mit geometrischen Ornamenten am Halse vor.[3] Originale mit solchem plastischen Schmuck sind mir nicht bekannt.

Wir haben nun die gewundenen, griechischen Säulen zu betrachten.

---

[1] Hittorf. Rec. des monum. de Ségeste et de Sélin. Atlas. Taf. 81. Fig. 7, 8, 14 u. 22.

[2] Homolle, Les trav. de l'école franç. d'Athènes dans l'île de Délos (Conf. de l'Expos. univ. de 1889. 27. Fig. 3 Restaur. de Nénot. Collignon. Hist. de la sculpt. grecque. I, 135, Fig. 69; Reber. a. a. O. 113, Fig. 6.

[3] Monum. dell' Inst. archeol. VIII, Taf. IX; X. Taf. XXVII u. a.

Fragmente einer solchen Säule wurden auf der Akropole von Athen in den tiefsten Schichten des Perserschuttes gefunden. Sie bestehen aus Poros und sind ganz in der Weise der ältesten Skulpturentechnik von Athen mit dünnem Stuck überzogen.[1] Wie bei der mykenischen gewundenen Säule, so sind auch hier die Grenzlinien vertieft, die eigentlichen Windungen konvex gestaltet. Es ist aber nicht sicher, ob diese Säule im architektonischen Verbande stand. Vielleicht war sie Anathemträger, wie eine schöne vor dem Akropolis-Museum liegende Marmorsäule, die Stege zwischen den Kanneluren hat und einer viel späteren Zeit angehört.[2] An dieser Marmorsäule, sowie einer ähnlichen an einer Straßenecke in der Dardanellenstadt als Prellstein[3] verwendeten Säule sind im Gegensatz zur älteren Porossäule die Windungsflächen vertieft und die Stege erhaben. Man hat hier einfach eine dorische oder jonische Säule vor sich, die in Schraubenwindungen sich erhebt.

Endlich ist noch eine freistehende, griechische Säule zu besprechen, nämlich die in Delphi gefundene Akanthossäule,[4] deren plastischer Schmuck wohl vorbildlich für die Verzierung baulicher Stützen der römischen Kunst war. Der Künstler konnte sich bei der Komposition dieser Säule viel mehr Freiheit erlauben, als bei einer im Architekturverband stehenden Säule. Ihr schlanker Schaft wächst aus einem reichen Kranze von Akanthusblättern heraus;[5] (Fig. 29) Akanthusblätter umziehen noch drei Mal den Schaft. Auch das Kapitell wird von einem Kranze von Akanthusblättern gebildet, von denen sich die oberen hübsch umrollen. Drei zierliche Tänzerinnen führen über dem Kapitell «ihre graziösen Bewegungen aus, ein Dreifuß wird das Ganze gekrönt haben».[6] Mit Recht bezeichnet Homolle[7] diese Säule, die aus der Mitte oder aus dem Ende des 5. Jahrhunderts[8] stammt, als eine der originellsten Schöpfungen der griechischen Kunst.

---

[1] Vgl. Archäol. Anz. 1895, 15; Durm, Bauk. der Griech. 2. Aufl. 87.

[2] Anathemträger war auch die aus drei ineinandergewundenen Schlangenleibern gebildete, bronzene Säule des platäischen Weihgeschenkes. (Vgl. Diodor XI, 33,2; Herodot IX, 81; Pausanias X, 13, 9; Dethier und Mordtmann, Epigr. von Byzant. u. Constant. in den Denksch. der k. Akad. der Wiss., Philos. hist. Cl. XIII, Wien, 2 ff. Taf. I II u. III; Fabricius, Das platäische Weihgesch. in Delphi im Jahrb. des d. archäol. Inst. I, 176 ff.; Luckenbach, Olympia und Delphi, 54 ff. Fig. 64 u. 67; Springer-Michaelis, a. a. O., 174 Fig. 322.) Sie wurde dereinst vom Kaiser Konstantin (wahrscheinlich schon in verstümmeltem Zustande) nach Byzanz verbracht und hier neben anderen altberühmten Kunstwerken aufgestellt. Das Fragment hat jetzt noch eine Höhe von 5,34 m.

[3] Archäol. Anz. 1895, 15.

[4] Bull. de corr. hell. XVIII, 180; ebd. XXI (Homolle) 603 ff.; Fouilles de Delphes IV, 60 ff.; Restaur. II, 15; Luckenbach, Olympia u. Delphi, 55, Fig. 65.

[5] Solche Akanthusblätter schmücken auch die Basis von Grabstelen der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts, (vgl. Archäol. Ztg. XLIII, Taf. 3; Meurer, Das griech. Akanthusorn. u. seine natürl. Vorbilder, im Jahrb. des d. archäol. Inst. XI, 117 ff.). An einer phönizischen Stele (Perrot et Chipiez III, 79, Fig. 28) kommt dieses Motiv noch in plastischer Ausführung vor.

[6] Michaelis, Die archäol. Entd. des XIX. Jahrh., 126.

[7] Bull. de corr. hell. XXI, 605. Akanthussäulen kommen seit dem Ende des 5. Jahrhunderts wiederholt vor. Vgl. Xenophantosvase: Compte-rendu 1866, Taf. IV; Vasenscherben aus Pantikapaion; ebenda 1869, Taf. IV, 1, vollständiger 1876, Taf. V, 1.

[8] Vgl. Bull. de corr. hell. XXI, 606.

## b) Stützfiguren.

### α) Architektonische Stützfiguren.

Wir haben gesehen, daß die Griechen vermöge ihres feinen struktiven Gefühles ihre stützenden Glieder nur selten mit ornamentalem Beiwerk verzierten. Hingegen haben sie von dem Motive der menschlichen Figur als Stütze viel früher und viel häufiger Gebrauch gemacht als bisher im allgemeinen angenommen wurde. Sie haben hierfür bald männliche, bald weibliche Gestalten verwendet und diese als freie Rundstützen gebildet oder aber in Verbindung mit dem Pfeiler gebracht.

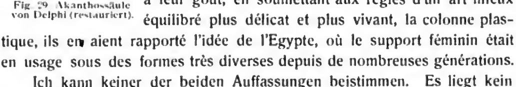


Fig. 29. Akanthossäule von Delphi (restauriert).

Wie nun die griechische Kunst in der dorischen, jonischen und korinthischen Säule Stützen von unvergleichlichem Reize schuf, so hat sie auch in der Darstellung der figürlichen Träger unstreitig das Vollkommenste geleistet. Wie die Säulen aber erst mit der Zeit jene feinen Maßverhältnisse und jene edle Durchbildung der einzelnen Formen erhielten, so haben auch die figürlichen Träger erst allmählich diese hohe Vollendung erreicht. Ihre Entwicklung hängt mit dem Entwicklungsgange der griechischen Plastik eng zusammen.

Bevor wir die einzelnen Beispiele betrachten, haben wir uns noch mit dem Ursprung der Stützfiguren in der griechischen Baukunst zu beschäftigen.

Semper hat, wie erwähnt, behauptet, daß die Stützfiguren der assyrischen Thronsessel die Vorbilder der Atlanten und Karyatiden seien. Homolle denkt an ägyptische Beeinflussung. Er sagt:[1] Les Grecs n'y trouvaient pas un modèle achevé à imiter; mais il est certain qu'ils reçurent des statues colossales appliquées contre les monuments de l'Egypte une très profonde impression, et il est croyable que, en adoptant à leur goût, en soumettant aux règles d'un art mieux équilibré plus délicat et plus vivant, la colonne plastique, ils en aient rapporté l'idée de l'Egypte, où le support féminin était en usage sous des formes très diverses depuis de nombreuses générations.



Ich kann keiner der beiden Auffassungen beistimmen. Es liegt kein

[1] Bull. de corr. hell. XXIII, (1899), 631.

zwingender Grund vor den Griechen die Urheberschaft des Motives abzusprechen. Die griechischen Künstler bekamen Lasten tragende Männer und Frauen wohl so oft zu sehen als die orientalischen Künstler. Die charakteristische Haltung dieser Gestalten mußte auch die Phantasie der Griechen zur Nachbildung anregen und ihnen den Anstoß geben zu versuchen, diese Gestalten mit anderen Lasten in Verbindung zu bringen, d. h. die Funktion der mechanisch notwendigen Stützen der Architektur und des Kunstgewerbes durch sie darzustellen. Wir haben schon bei der Besprechung der assyrischen Säulen gesehen, daß, vermöge der Gleichartigkeit der psychischen Organisation des Menschen, gleiche Ursachen gleiche Wirkungen erzeugen und daß die gleichen Motive unabhängig von Ort und Zeit erfunden werden. Der Ausgangspunkt der Atlanten und Karyatiden der griechischen Baukunst ist also nicht im Orient, sondern in Griechenland selbst zu suchen. Hier sind sie unzweifelhaft aus den figürlichen Trägern des Kunstgewerbes hervorgegangen, wo Stützfiguren, schon lange bevor man sie in der Architektur kannte, benützt worden sind und wo, wie wir sehen werden, schon die älteren Typen bisweilen eine monumentale Durchbildung erhalten haben.

Die Frage nun, ob von dem figürlichen Stützentypus die weiblichen Träger früher erfunden worden sind als die männlichen, oder ob umgekehrt diesen das zeitliche Prius zukommt, läßt sich nicht ermitteln.

Curtius[1] meint, daß der Typus für weibliche Gestalten erfunden und dann auf männliche Figuren übertragen worden sei.[2] Er bezeichnet auch das Tragen mit dem Kopfe und einer Hand als den eigentlichen Karyatidentypus.[3] Keine dieser Ansichten stimmt aber mit dem Material überein. Die ältesten uns bekannten weiblichen Stützfiguren an den Steindreifüßen sind kaum älter als die von Herodot (IV, 152) beschriebenen Atlanten eines altsamischen Mischgefäßes und die figürlichen Träger nehmen die Last viel häufiger mit dem Kopfe allein, oder mit dem Kopfe und beiden Händen auf, als mit dem Kopfe und einer Hand.

Nun erhebt sich noch die Frage, ob nur die erwähnten rein künstlerischen Beweggründe für die Griechen maßgebend waren menschliche Figuren als Stützen in die Architektur einzuführen, oder aber, ob hierbei noch andere Momente, wie sinnbildliche Vorstellungen mitgewirkt haben.

---

[1] Archäol. Ztg. XXXIX, 22.

[2] Winckelmann ist auch dieser Ansicht. Er spricht deshalb in seiner Geschichte des Altertums (II, 387) von männlichen Karyatiden. Ueber diese merkwürdige Bezeichnung der Atlanten hat sich schon Lessing (Antiqu. Aufs., herausg. von Blümner, Bd. LXVI, 2. Abt. der Deutsch. Nat.-Lit., 435) verwundert.

[3] Curtius beruft sich hierbei namentlich auf Spiegelstützen sowie auf ein Marmorrelief im Museum von Neapel (Mus. borbonico X, Taf. LIX. Daremberg-Saglio I, 929), das von der Vitruvschen Legende vom Ursprung der Karyatiden beeinflußt ist.

Vitruv[1] berichtet uns, daß die ersten griechischen Gebälkträgerinnen Nachbildungen der Frauen von Karya gewesen seien, die zur Strafe dafür, daß Karya mit den Persern gemeinschaftliche Sache gemacht hätte, als tragende Glieder verwendet worden seien. Nach diesen Statuen seien die ein Gebälk tragenden Frauengestalten «Karyatiden» genannt worden. Auch die ersten männlichen Stützfiguren sollen nach ihm Nachbildungen von persischen Gefangenen gewesen sein, die zu verdienter Schmach und Strafe für ihren Uebermut die Bedachung der Halle am Markte zu Sparta hätten tragen müssen. Vitruv meint also, es sei in erster Linie der Gedanke des Hohnes oder der Strafe gewesen, der die Griechen veranlaßt habe die menschliche Figur als Stütze in der Architektur zu verwenden.

Daß die Erklärung Vitruvs über den Ursprung der Karyatiden falsch ist, ersieht man schon daraus, daß die Griechen schon bevor die abtrünnige Stadt Karya von den Spartanern vernichtet worden ist, weibliche Figuren als Gebälkträgerinnen verwendet haben. Die erhaltenen Typen der weiblichen Stützfiguren weisen auch kein Merkmal auf, das Hohn oder Strafe ausdrücken würde. Wenn man sich weiter vergegenwärtigt, daß eine Anzahl dieser weiblichen Stützfiguren den Kalathos trägt, der nicht nur als Symbol, sondern auch als Opfergerät eine Rolle spielte,[2] und daß selbst Namen von Unsterblichen (Chariten, Horen u. dergl.)[3] unter ihnen vorkommen, so ersieht man hieraus klar, daß sie nicht als Besiegte, sondern als freiwillig Dienende anzusehen sind.

Ausnahmen kommen freilich auch hier vor, ich erinnere nur an Artemisia, die Tochter des Lygdamis, deren Statue[4] zur Strafe an der sogenannten persischen Halle in Sparta als Stütze angeordnet war. Vielleicht lag der gleiche Gedanke auch den Gebälkträgerinnen am Zeustempel in Akragas zu Grunde.

Was nun den Namen Καρυάτιδες betrifft,[5] so kam dieser ursprünglich nur Tänzerinnen zu, und zwar den lakedämonischen Jungfrauen,[6] die ihrer großen Licht- und Naturgöttin, der Artemis zu Karyae, jährlich einmal den alten asiatischen Hierodulentanz, der in einen Nationaltanz umgestaltet worden war, aufzuführen pflegten. Solche Karyatiden (καρυάτιδες ὀρχούμεναι) trug einst der spartanische Feldherr Klearchos auf seinem Siegelringe ab-

---

[1] De architectura I. 1. 5 u. 1, 6.

[2] Vgl. Curtius, Archäol. Ztg., XXXVIII, (1880), 27 ff.; Bulle, Röm. Mitt. IX, (1894), 114 ff.

[3] Vgl. Pausan, III, 18, 10. Die Gebälkträgerinnen am Erechtheion sind inschriftlich nur allgemein und unbestimmt als κόραι bezeichnet. Vgl. Corp. inscript. Atticar. I, 322.

[4] Vgl. Pausan, III, 11, 3.

[5] Vgl. Lessing, Antiqu. Aufsätze, IX, 2, herausgeg. von Blümner, (66 Bd. 2. Abt. der Deutsch. Nation.-Literatur), 431 ff.; Boettiger, Amalthea, III, 137 ff.; Preller, Ausgew. Aufs. a. d. Altertumswissensch., 136 ff.; Meineke Anal. Alexandr. 360 ff; Homolle, Bull. de corr. hell. XXIII (1899), 633 ff.

[6] Vgl. Pausan, III, 10, 7, IV, 16, 9, Hesych

gebildet.[1] Solche karyatische Tänzerinnen bildete auch Praxiteles.[2] Diese leicht bekleideten und hoch aufgeschürzten Tänzerinnen scheinen nun, wie die Akanthossäule von Delphi (s. Fig. 29) vermuten läßt,[3] bisweilen als Stützen verwendet worden zu sein. Mit der Zeit wurden dann alle Gebälkträgerinnen Karyatiden genannt.[4] Dieser Name war für sie jedenfalls schon vor Vitruvs Zeiten in Gebrauch.

Mehr den Tatsachen entsprechend sind die Ausführungen Vitruvs über die männlichen Stützfiguren. Diese[5] lassen sich ihrer Bedeutung nach in zwei Gruppen trennen. Zur einen Gruppe gehören die Vertreter der Urzeit, auf deren Ueberwindung die Herrschaft und der Ruhm der Olympier beruht, so die Titanen, Giganten und andere Ungetüme. Hierzu sind auch die Vertreter überwundener Völker zu rechnen und zwar solche, die die Völker im ganzen vertreten, Perser, Skythen und andere Barbaren, oder einzelne geschichtliche Personen, wie z. B. Mardonios am Markte von Sparta. Bei dieser ersten Gruppe liegt überall der Gedanke zu Grunde, daß die tragenden Figuren Unterworfene und Besiegte sind.

Bei der zweiten Gruppe ist dies nicht der Fall. Hier sind es solche Figuren, die wie die Kanephoren dem Kreise gewisser Gottheiten angehören und daher zu Dienstleistungen in ihrem Heiligtume gewissermaßen verpflichtet sind; so die Satyrn, Silene u. dergl.

Nach der Gattung der Figuren bestimmt sich auch die Art des Tragens.

Wird das Motiv der Unterwerfung zu Grunde gelegt, so wird die Last von den Figuren als eine drückende empfunden; sie befinden sich hierbei in einer gewissen Zwangslage. In einer solchen erscheint schon der Prototyp der Gebälkträger, der «Atlas gibbosus»,[6] der büßende Titan, dessen Name auch auf die männlichen Stützfiguren übertragen worden ist;[7] er steht da mit gekrümmtem Rücken, eingestemmten Armen und nach hinten zusammengebogenen Ellenbogen.

---

[1] Vgl. Plut. Artaxerx. 18.

[2] Plin. XXXVI, 23: Romae Praxiteles opera sunt . . . et Maenades et quas Thyadas vocant et Caryatidas.

[3] Es wurde bis heute kein Gegenstand gefunden, der auf den Tänzerinnen geruht haben könnte, doch wird allgemein angenommen (vgl. Homolle, Bull. de corr. hell. XXI, 605 ff.), daß sie als Trägerinnen eines Dreifußes oder sonst eines verschollenen Gegenstandes gedient haben.

[4] Näher liegend wäre es gewesen die Gebälkträgerinnen Kanephoren zu nennen, denn diese sind ziemlich häufig als Stützen verwendet worden. Beide Typen haben übrigens manches gemeinsam. Ihr Ursprung ist der gleiche, nämlich ein religiöser. Dann stimmen sie in ihrer Erscheinung darin überein, daß sie einen Kalathos auf dem Kopfe tragen, der in der Regel mit einer Hand gestützt wird. (Vgl. über dieses Stützen der Karyatiden Athen. VI, p. 241 f.).

[5] Vgl. Curtius, Archäol. Ztg. XXXIX, 17 ff.

[6] Serv. zur Aen. I, 316.

[7] Vgl. Vitruv VI, 10, 6, si qua virili figura signa, mutulos aut coronas sustinent, nostri telamones appellant, Graeci vero eos atlantes vocitant. Warum die Römer statt ἄτλαντες das Wort telamones angewendet haben, dafür gibt Vitruv keine Erklärung. Telamon ist aber nur eine andere Form des Namens Atlas, Ennius z. B. hatte sich ihrer schon bedient. Vgl. Serv. zur Aen. I, 741 u. IV, 246.

Der Grad der Demütigung wird durch die mehr oder weniger gezwungene Stellung des Trägers ausgedrückt. So ist die Haltung der knie-



Fig. 30. Karyatide vom sog. Schatzhause der Knidier in Delphi.

enden Träger viel unwürdiger als die der gebeugten. Im Laufe der Zeit ist diese symbolische Bedeutung freilich mehr und mehr zu Gunsten einer rein künstlerischen Durchbildung des Motives verloren gegangen.

Nachdem wir gesehen haben, daß den Stützfiguren in der griechischen Kunst nicht immer derselbe Gedanke zu Grunde liegt, wenden wir uns den einzelnen Beispielen zu und betrachten zunächst die weiblichen Stützfiguren.

Die ältesten Beispiele sind vor kurzem in Delphi entdeckt worden. Es sind Marmorfragmente von vier Koren, die einst je zu zweien statt der Säulen zwischen den Anten der im jonischen Stile errichteten Schatzhäuser der Knidier und Siphnier standen. Beide Schatzhäuser gehören in das 6. Jahrhundert v. Chr. Das der Knidier galt lange Zeit als das der Siphnier, auch jetzt ist der Name Knidos noch unsicher.[1] Die altertümlicheren Koren, von denen Homolle[2] glaubt, daß sie im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts entstanden sind, wurden dem Schatzhause der Siphnier zugeteilt.[3]

Sehen wir uns die zuerst entdeckten Karyatiden vom sogen. Schatzhause der Knidier an[4] (Fig. 30), so kennzeichnen sich diese durch den Kalathos auf ihrem Haupte als in dem Dienste der Demeter[5] stehende Kanephoren.[6] Im Stile stimmen sie mit den auf der Akropolis zu Athen gefundenen Werken der Plastik jener Zeit überein. Anmutig lächelnd stehen sie in Ueberlebensgröße auf einem Postamente. Die Füße sind zusammengeschlossen, mit der einen gesenkten Hand lüften sie das aus feinem Stoff bestehende Untergewand, dessen reiche Falten zum Teil die vertikale Richtung einhalten, während die andere Hand leicht gehoben ist. Der nicht minder faltenreiche Mantel aus schwererem Stoffe ist unter dem rechten (resp. linken) Arme her über die linke (resp. rechte) Schulter gezogen und fällt, die Figur in zwei gleiche Hälften teilend, in langen Zipfeln herab. Vom Kopfe, der die typischen, schräg gestellten Augen, wie die in die Höhe gezogenen Mundwinkel der archaischen Kunst zeigt, und entsprechend den vollen Körperformen runde Wangen aufweist, fällt ein mächtiger Haarschmuck in den Nacken und auf die Brust herab. Er wurde wohl so üppig gestaltet, um einen Bruch der tragenden Figur an der schwachen Halsstelle zu vermeiden. Der hohe Kalathos ist rings mit Reliefs um-

---

[1] Vgl. Luckenbach, a. a. O. 48, Anm. 3.

[2] Vgl. Bull. de corr. hell. XXIV, 591.

[3] Perrot (a. a. O. VIII, 389 ff.) hält sie für jünger als die vom sog. Schatzhause der Knidier.

[4] Vgl. Homolle, Bull. de corr. hell. XXIII, 617 ff. pl. VI-VIII; Fouilles de Delphes IV, pl. XVIII-XX; Perrot et Chipiez VIII, 364. Fig. 159, 387. Fig. 178, 389. Fig. 179 u. 180, pl. VII; Luckenbach a. a. O. 51, Fig. 58.

[5] Vgl. Homolle, Bull. de corr. hell. XXIII, 632; Bulle, a. a. O. 113. Die Deo-Demeter hatte ihren Stammsitz am triopischen Vorgebirge bei Knidos.

[6] Für den Ehrendienst der Kanephorie, den wir bei allen Gottesdiensten voraussetzen dürfen und der stets Mädchen zufiel, war tadellose Körperbildung und unbefleckter Ruf Bedingung. Bei den großen Pompen wurden für diesen Dienst die Mädchen aus edlen Geschlechtern erwählt.

Curtius (Archäol. Ztg. XXXVIII, 28) hält es für einen Mißbrauch des Kanephorentypus, wenn man zu dem Korbe eine zweite architektonische Last hinzufügte. Der Gedanke war freilich kühn, den Jungfrauen das ganze Gebälk einer Portikus auf das Haupt zu stellen. Es bleibt sich aber im Grunde gleich, ob die Last an Stelle des einfachen Korbes tritt oder ob zur alten Last eine neue gefügt wird. (Vgl. auch Bulle, a. a. O. 119.)

geben, die bakchantische Szenen darstellen. Den Uebergang zum schweren Giebelgebälk vermittelt ein mächtiges Kapitell.

Eine harmonische Verbindung zwischen Stütze und Last hat der Künstler hier nicht erreicht. Wohl hat er es verstanden, die Trägerinnen in



Fig. 31. Sog. Schatzhaus der Knidier in Delphi. (Restauriert.)

ihren Dimensionen in Einklang mit den Gesamtverhältnissen des kleinen Gebäudes zu bringen, indem er sie nicht direkt auf den Boden, sondern auf ein Postament stellte. Wohl hat er ihnen mächtige Glieder gegeben, um in dem Beschauer die Illusion zu erwecken, daß sie ihrer Last gewachsen seien. Allein er beeinträchtigte ihre Stabilität dadurch, daß er ihr Gewand nach unten zusammenlaufen ließ, wodurch der Charakter des

Säulenartigen verloren ging. Ferner ließ er die volle, schwere Last des Giebelgebälks auf dem übermäßig hohen Aufsatz nebst Kapitell ruhen (Fig. 31), so daß die Gestalten trotz der straffen Haltung den Eindruck der Unruhe erwecken. Kurz, zwischen der Stütze, dem Uebergang von der Stütze zur Last und der Last selbst besteht ein Mißverhältnis. Die Kunst hatte sich zu jener Zeit noch nicht zur Vollendung durchgerungen.

Die dem Schatzhause der Siphnier zugeteilten Gebälkträgerinnen,[1] von denen sich nur spärliche Fragmente erhalten haben, stimmen im we-



Fig. 32. Karyatide vom Schatzhause der Siphnier in Delphi.

sentlichen mit denen von Knidos überein. Das Gesicht ist nicht so voll, der Ausdruck etwas strenger. Der Kalathos und das Kapitell, die bei den Jungfrauen von Knidos mehr als Dekorationsstücke erscheinen, tragen hier architektonischen Charakter und stehen durch ihre kleineren Dimensionen eher im Einklang mit der Figur und dem Gebälke. (Fig. 32.) Welcher oder welche Künstler Joniens diese Gebälkträgerinnen ausgeführt haben, läßt sich nicht sagen, da sie in ihren Zügen keinen lokalen Charakter zeigen.[2]

[1] Vgl. Homolle, Bull. de corr. hell. XXIV, 582 ff. pl. V-VII; Fouilles de Delphes IV, pl. XXVI, Perrot et Chipiez a. a. O. VIII, 390, Fig. 181, pl. VIII; Luckenbach a. a. O. 51, Fig. 57.

[2] Perrot denkt an Bathykles von Magnesia. Er sagt (a. a. O. VIII, 388): Les caryatides du trône de l'Apollon d'Amyclées devaient être fort semblables à celles qui viennent d'être découvertes

Außer diesen Beispielen sind mir keine architektonischen Stützfiguren aus dem sechsten Jahrhundert bekannt. Bereits dem fünften Jahrhundert gehört ein Karyatidentypus an, von dem in neuerer Zeit zwei Repliken in Scherschel und in Tralles gefunden wurden. Sie stimmen bis auf einige kleine Unterschiede in der Ausführuug völlig überein.[1] Die eine



Fig. 33. Karyatide aus Tralles.

Statue, bei der Kopf und Arme fehlen, ist jetzt im Museum in Scherschel,[2] die andere, besser erhaltene, befindet sich im Museum in Konstantinopel.[3]

à Delphes. Il est possible que les sculptures du trésor de Cnide avaient été exécutées par Bathyclès lui-même ou un de ses écoliers qui avaient travaillé à Amyclées; vgl. auch Homolle, Bull. de corr. hellén. XXIII, 626, XXIV, 610.

[1] Reinach, Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr. 1902, 286; Conze, Archäol. Anz. 1902, n. 3, 103; Collignon, Mon. Piot. X (1903), 16.

[2] Gaukler, Musée de Cherchel, 98 ff., pl. IV; Monceaux, Gaz. archéol. 1886, 60, pl. VII; Reinach, Repert. de la Stat. II, 426, Fig. 4; Collignon, Mon. Piot. X, 15, Fig. 3.

[3] Collignon, a. a. O., 13 ff., 17, Fig. 5 u. 6, pl. II u. III.

Zwischen diesen Stützfiguren und denen von Delphi lassen sich manche gemeinsame Züge nachweisen. Sie stehen wie jene, mit geschlossenen Füßen aufrecht da. (Fig. 33.) Das schlicht behandelte Obergewand über dem dünn gefälteten Halbärmel-Chiton ist wie dort unter dem rechten Arme über die linke Schulter gezogen und von der herabhängenden rechten Hand gefaßt. Auch die Haartracht ist eine ähnliche. Auf dem Haupte ruht ebenfalls ein hoher Kalathos, der die Last aufgenommen haben wird. Der fehlende linke Arm war erhoben um die Last zu unterstützen. Gaukler[1] und Collignon[2] nehmen wohl mit Recht an, daß das Original ungefähr zwischen 470 und 450 von einem jonischen Bildhauer ausgeführt worden ist.

Ungefähr zu der gleichen Zeit dürften auch die Gebälkträgerinnen an dem Kolossaltempel des olympischen Zeus in Akragas[3] ausgeführt worden sein. Die Untersuchungen Puchsteins[4] haben ergeben, daß die in kolossalen Dimensionen ausgeführten Karyatiden hier im Wechsel mit Atlanten auf den hohen Schranken der durch mächtige Halbsäulen gegliederten Außenwände standen und das Epistyl unterstützten.[5] Mit dem Rücken hafteten sie nicht mehr als technisch nötig an der Mauer. Hittorf[6] hat vermutet, daß zwischen je zwei Karyatiden ein Atlant gestanden habe. Es läßt sich aber aus den Rudimenten[7] über die ursprüngliche Anzahl der Karyatiden und Atlanten nichts Gewisses feststellen.[8] Wir wissen nur, daß es im ganzen 38 Figuren waren.

Von den Karyatiden haben sich nur einige sehr beschädigte Bruchstücke im reifarchaischen Stile erhalten. Sie gehören zu einem Kopfe und sind im Museum der Stadt Girgenti untergebracht. Es ist anzunehmen, daß die Gebälkträgerinnen, abgesehen von der Kleidung, in analoger Weise wie die nackten Atlanten gebildet waren, bei denen, wie wir noch sehen werden, die Last ohne irgend welche Vermittlung auf dem Haupte und den emporgehaltenen und zurückgebeugten Armen ruhte.

In derselben Weise drückt sich der Gedanke des Stützens bei den vier ca. 1,50 m hohen Karyatiden aus einem Grabe in Veste aus,[9] deren

---

[1] Ebda., 98 ff.

[2] Ebda., 22.

[3] Mit dem Bau begann Theron bald nach der Niederlage der Karthager bei Himera (480)

[4] Koldewey u. Puchstein, Die griech. Tempel in Unterit. u. Sizil. 1899, 160 u. 161.

[5] Die oft wiederholte Restauration Cockerells, wonach die Figuren auf Pfeilern inmitten der Cella gestanden und das Dachwerk getragen hätten, wie auch die anderen, vor Puchsteins Forschungen gemachten Rekonstruktionsversuche stimmen mit den noch sichtbaren Fundtatsachen nicht überein.

[6] Tübinger Kunstbl. 1824, 111.

[7] Der ganze Bau ist seit 1401 ein Trümmerhaufen.

[8] Diodor hat bei der Beschreibung des Olympions über die 7,68 m hohen Riesen leider nicht gehandelt.

[9] Eine der Karyatiden ist im Museum in Lecce, die anderen befinden sich im Palais des Barons Castiglione Filippo Bacile in Spongano.

Gewand nach der attischen Tracht des 4. Jahrhunderts durch Kreuzbänder über der Brust gehalten wird. Diese noch ziemlich gut erhaltenen Kalksteinfiguren (Fig. 34), die Petersen[1] dem 4. Jahrhundert zuweist, bieten daher gute Anhaltspunkte für eine Ergänzung der Kolossalfiguren von Akragas.

Ebenfalls dem 5. Jahrhundert, und zwar der attischen Blütezeit ge-



Fig. 34. Karyatiden aus Veste.

hören die Gebälkträgerinnen an dem südlichen Treppenhause des athenischen Erechtheions an. Hier ist das schwierige Problem: die bewegte menschliche Gestalt an Stelle der Freistütze ohne Störung der architektonischen Gesetze zu verwenden, von dem plastischen Genius der Griechen ein für allemal vorbildlich gelöst worden. Alles ist veredelt und zwischen Form und Idee herrscht vollkommene Uebereinstimmung.

Fassen wir die sechs[2] überlebensgroßen Marmorjungfrauen, die sym-

[1] Röm. Mitt. XII, 128 ff., Fig. 7, 8 u. 9.

[2] Eine der Koren wurde von Lord Elgin nach London (Britisch. Mus.) verbracht. Sie ist durch eine Terrakottanachbildung ersetzt worden.

metrisch zur Bauachse angeordnet, in gerader Haltung auf der hohen Brüstungsmauer stehen, näher ins Auge (Fig. 35), so sehen wir überall geschlossene Umrisse und kräftige, volle Formen. Die Kraft und Fähig-

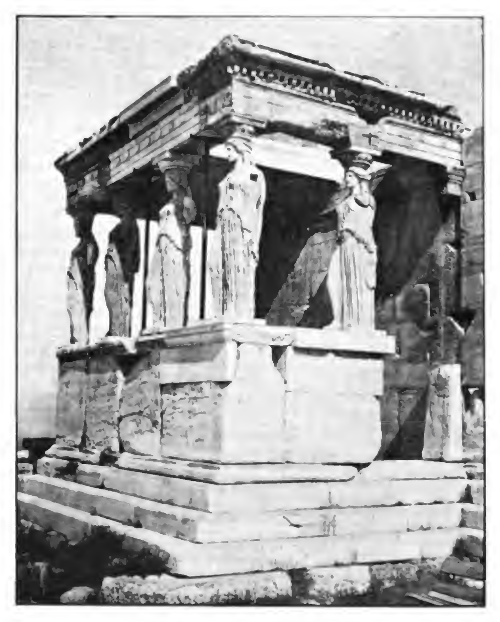


Fig. 35. Karyatiden vom Erechtheion in Athen.

keit zum Tragen spricht sich in dem fest aufgesetzten Fuße aus,[1] während die Freiheit menschlicher Bewegung, wie sie der entwickelten Pla-

[1] Das Standbein ist bei den Figuren nach außen gerichtet, das Spielbein der Mitte zugekehrt Drei der Jungfrauen ruhen auf dem rechten, drei auf dem linken Fuße.

stik nicht fehlen durfte, durch den anderen, leicht zur Seite gesetzten Fuß und die elastische Biegsamkeit der Hüften zum Ausdruck kommt. Die Arme schließen sich fest an den Oberkörper an, die eine Hand faßt den nur im Rücken sichtbaren, vorne an der Schulter befestigten Mantel. Der nur den Hals freilassende, bis auf die Füße herabfallende, ärmellose Chiton ergänzt die Umrisse der Gestalten zu der gleichmäßigen Rundung der Säule, deren Charakter durch das Vorwiegen der tiefen, Kanneluren



Fig 39. Karyatide von Eleusis.

ähnelnden Steilfalten noch deutlicher veranschaulicht wird. Entsprechend dem architektonischen Prinzip drückt sich im Antlitz, das die echt attischen, lebendigen und klugen Züge zeigt, feierlicher Ernst aus. Die reiche Fülle des feingewellten, im Rücken in einen mächtigen Schopf endigenden Haares dient dazu, den Hals zu verstärken und den säulenartigen Charakter der Figur auch nach oben zu wahren. Auf dem Haupte ruht, den Druck der Last mildernd, ein kleiner Wulst. Den Uebergang zum Gebälk vermittelt ein fein profiliertes Kapitell ohne Schwere. Die Last ist hier nicht wie bei den Schatzhäusern in Delphi die eines schweren Gebälkes mit Giebel, vielmehr ist sie gemindert, indem der Fries fortgelassen ist. So

vermögen diese herrlichen im Dienste der Gottheit stehenden Gestalten jene stolze Haltung zu bewahren, die den Lasten auf dem Kopfe tragenden Mädchen des Südens so eigen ist.

Diese Koren, die dem Stile und der Zeit nach von der Hand eines dem Phidias nicht fernstehenden Meisters herrühren, haben solche Bewunderung erregt, daß sie öfters nachgeahmt worden sind. Die erhaltenen Kopien stehen aber mehr oder weniger hinter dem Original zurück. Ich werde auf diese im Abschnitte über die römische Kunst eingehen.

Alle die weiblichen Stützfiguren, die in einer späteren Zeit als die Gebälkträgerinnen des Erechtheions gemeißelt worden sind, weisen nicht mehr deren Formvollendung auf, doch treffen wir immer noch gute Leistungen an. So kommt in zwei marmornen Kolossalstatuen aus dem unweit Athen gelegenen Eleusis, die leider nur in Fragmenten im Fitzwilliam Museum in Cambridge und im Museum in Eleusis (Fig. 36) erhalten sind, das architektonische Prinzip noch trefflich zum Ausdruck. Kopf und Schulter erscheinen fast in unbeweglicher Haltung. Die Füße scheinen den Repliken nach parallel nebeneinandergestellt, nicht auswärts gekehrt, die Kniee eingepreßt gewesen zu sein. In den Falten des Gewandes, dessen Ueberschlag mit Kreuzbändern gegürtet ist, die in der Mitte von einem Gorgoneion zusammengehalten werden, sind zur Verstärkung der architektonischen Strenge wiederum vertikale Linien hervorgehoben. Auf dem edel geformten Haupte tragen die Mädchen, die als im Dienste der Demeter stehend gedacht sind, die Kiste der Demeter, eine mit feinen Reliefs verzierte runde Schachtel. Auf dieser ruhte ein Architrav oder sonst ein Gebälkstück. Während die Koren am Erechtheion beide Hände gesenkt hielten, wodurch der Charakter der Freiheit und Ungezwungenheit der tragenden Figuren am meisten gewahrt wird, hatten hier die Karyatiden wieder die Hände zur Unterstützung der breiten Kiste erhoben.

Aus dem Marmorstück an dem Hinterhaupt der Figuren und der Rückseite der Kiste geht hervor, daß die Figuren nicht frei standen, sondern mit einem Pfeiler oder einer Wand verbunden waren.[1] Bulle[2] vermutet, sie seien an die inneren Anten der kleinen Propyläen, die um 50 v. Chr.[3] durch Appius Claudius Pulcher geweiht wurden, angelehnt gewesen. Betrachtet man den Plan dieser Propyläen in den Uneditet Antiquities of Attica,[4] so erscheint dies bei der Profilierung der Basen der Anten sehr unwahr-

[1] Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain, 242 ff. Fig. 1, 2 u. Tafel; Helbig, Führer II, Fig. 39; Mus. Eleusis n. 74 u. 75.

[2] Röm. Mitt. IX, 153.

[3] Vgl. Cicero ad Atticum VI, 1, 26; Lenormant, Recherches archéol. à Eleusis, 390 u. f.; Rubensohn, Die Mysterienheiligtümer, 108 ff.; Pringsheim, Archäol. Beitr. zur Gesch. der eleusin. Kultur. (Bonner Dissert. 1904), 57.

[4] Cap. III, pl. I ff.

scheinlich. Es müßten dann auch wohl 4 Kistophoren als ursprünglich vorhanden angenommen werden, was freilich möglich wäre. Auch stimmt der Stil der Figuren nicht ganz für jene Zeit.[1] Sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls sind diese Statuen, die lange Zeit für Bildwerke der Demeter gehalten wurden, einst an Ort und Stelle in harmonischer Verbindung mit der Architektur gestanden. Auch von diesen Stützfiguren haben sich römische Repliken erhalten, die wir später behandeln werden.

Freier in der Haltung als die bisher erwähnten Typen ist eine im Zentralmuseum in Athen untergebrachte Amazone, die aus Luku (in der



Fig. 37. Gebälkstützende Mädchen der Vase von Altamura.

Thyreatis) stammt und der römischen Kaiserzeit angehört. Die Figur ist nicht Freistütze, sondern ebenfalls mit dem Pfeiler verbunden und steht auf einem Postament, das mit dem kleinen Amazonenschild verziert ist.[2] Die lebhaftere Bewegung kommt hauptsächlich durch das bekannte Motiv des Praxiteles, die leicht ausgeschwungene rechte Hüfte, zum Ausdruck. Der kurze Chiton zieht sich, die linke Brust frei lassend zur rechten Schulter empor. Er ist zweimal aufgesteckt, so daß die Beine bis über die Kniee bloß sind. Auf dem Kopfe ruht ein korinthisierendes Kelch-

[1] Michaelis (a. a. O. 241 u. schriftl. Mitt.) hat sich für das 4.–3 Jahrhundert ausgesprochen und vermutungsweise an Philons Tätigkeit für das eleusische Hieron erinnert.

[2] Blouet, Expéd. de la Morée, I. Titelbl., III, 56. pl. 88; Müller-Schöll, Archäol. Mitteil. aus Griechenl. 99 u. 114; v. Sybel, Skulpt. in Athen n 442; Durm, Bauk. der Griech. 2. Aufl. 259, Fig. 182.

kapitell. Die Arme fehlen. Dem verkröpften Kapitell nach scheint die Figur mehr von dekorativer Bedeutung gewesen zu sein und die Stelle einer als Ornament vor die Wand gestellten Säule vertreten zu haben.

Nur vom Standpunkte des Malers aus dürfen die zwei dachstützenden, nackten Mädchen am Palaste des Pluto auf der berühmten Vase von Altamura beurteilt werden.[1] Sie stehen auf einem Piedestal, das aus einem reichen, hohen Kranz von Akanthosblättern herauswächst. In ihrer lebhaft bewegten und gezierten Stellung (Fig. 37), die nicht mehr als klassisch bezeichnet werden kann, erinnern sie an die Bajaderen, die im indogriechischen Prachtstil vor den Pilastern aufgestellt waren.[2]

Weitere Typen von Karyatiden sind uns nur in römischen Nach- oder Umbildungen erhalten. Wir werden diese erst im Abschnitt über die römische Kunst behandeln und wenden uns jetzt den Atlanten zu. Bei diesen wird es sich empfehlen, nicht streng chronologisch vorzugehen, sondern die in den Typen übereinstimmenden Beispiele zusammen zu betrachten.

Die ältesten uns erhaltenen Gebälkträger sind die bereits erwähnten Atlanten vom Zeustempel in Akragas.[3] Was sie versinnbildlichen sollen ist nicht ganz sicher. Konrad Lange[4] und andere nennen sie Giganten, Burckhardt[5] hält sie für Afrikaner. Obwohl Giganten als vom Zeus Ueberwundene sich sehr wohl als Schmuck für ein Zeusheiligtum eignen, so glaube ich doch, daß Burckhardts Ansicht die richtige ist, da sich unter den Atlanten auch weibliche Figuren befanden. Diese lassen sich sehr wohl als die weiblichen Vertreter der besiegten Karthager deuten, dagegen ist es schwierig, sie in Zusammenhang mit den Giganten zu bringen.

Obwohl die Körperformen der 7,68 m hohen Riesen, die sich aus zwölf Schichten zusammensetzen, entsprechend dem strengen Stil der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, noch flach und herbe behandelt sind, so entspricht ihre Erscheinung doch vollkommen der auf ihnen ruhenden schweren Last. Mit gerade emporgestrecktem Körper, den Nacken leicht vorgebeugt, den Blick gesenkt und beide Füße gleichmäßig fest aufsetzend, so standen die nackten bartlosen Gestalten unter dem Epistyl, dieses direkt mit dem Kopfe und den hocherhobenen in den Ellen-

[1] Ann. XXXVI. 280; Mon. dell' Inst. VIII, pl. IX. Wie wenig manchmal die Kompositionen auf den Vasen der Wirklichkeit entsprechen, zeigt die Xenophantosvase (Compte-rendu, 1866, Taf. 4). Hier sind Pflanzenstengel als Träger eines Dreifußes angedeutet.

[2] Curtius, Archäol. Ztg. XXXIII, 94.

[3] Einer der Riesen ist an Ort und Stelle zusammengesetzt worden (Durm, Bauk. d. Griech. 2. Aufl., 211, Fig. 159). Die Figur ist abgegossen und aufgerichtet im Museum von Palermo zu sehen. Ein beinahe formloses Bruchstück von der Stirn eines Atlanten ist im Museum der Stadt Girgenti. Eine gute Zeichnung findet sich bei Hittorf im Tübinger Kunstblatt, 1824, 111.

[4] Archäol. Ztg. XLI, 84.

[5] Burckhardt Der Cicerone, 9. Aufl. I, 136.

bogen gebogenen Armen emporhaltend.[1] Die Hände waren dabei flach gegen die Wand gelegt. Aus den erhaltenen Resten ist nicht ersichtlich, ob die Finger in die Wand selbst eingriffen und darin verschwanden, wie dies an einer kleinen aus Solunt stammenden Replik im Museum von Palermo der Fall ist.[2]

Da bei diesen Riesen die Funktion des Tragens schwerer Gebälke in der gleichen trefflichen Weise ausgedrückt ist wie bei den Koren des Erechtheion die des Tragens leichterer Lasten, so sind sie ebenfalls vorbildlich in die Weltarchitektur übergegangen.

Im Kleinen ist das Motiv in Segesta[3] nachgeahmt worden. Auch im Tepidarium der Bäder von Pompeji haben sich verkleinerte Wiederholungen erhalten. Wir werden diese im Kapitel über die römische Kunst behandeln.

Nach diesem Typus dürften auch die 3 m hohen Atlanten gebildet gewesen sein, die sich in Reihen um das Prachtschiff Hierons II.[4] von Syrakus hinzogen und den als Triglyphon geformten Schiffbord zu tragen schienen.[5]

An der berühmten Halle am spartanischen Markte, die ungefähr zu derselben Zeit[6] wie der Zeustempel in Akragas erbaut wurde, waren es Perser,[7] die in ihrer barbarischen Gewänderpracht als Träger dienten. Wahrscheinlich sind aber diese Figuren, unter denen sich Mardonios, der Schwager des Xerxes befand, erst bei dem späteren Um- oder Ausbau der Halle angebracht worden, da ihn Pausanias genau von dem alten Bau unterscheidet. Wo und wie sie angeordnet waren, läßt sich nicht genau feststellen. Vitruv sagt[8]: captivorum simulacra . . . . . sustinentia tectum, und: statuae Persicae sustinentes epistylia et ornamenta eorum. Pausanias[9] berichtet von ihnen, daß sie ἐπὶ τῶν κιόνων waren. Hiernach ergibt sich ihr Platz am besten als vordere Träger des oberen Stockwerkes.[10] Dieses dem griechischen Selbstgefühl schmeichelnde Motiv ist öfters wieder-

[1] Koldewey u. Puchstein, a. a. O. I. 161, Fig. 143; Springer-Michaelis, a. a. O. 185, Fig. 339.

[2] Koldewey u. Puchstein, a. a. O. 158.

[3] Ebenda, 158.

[4] Der schwimmende Palast wurde unter dem Beirate des Archimedes durch den Architekten Archias von Korinth gebaut. Vgl. Athen V, 208 a.

[5] In der römischen Kunst war dieses Motiv besonders an den Theatervorhängen beliebt. In diese wurden Reihen von Barbaren (Virgil Georg III, 25) eingewebt, die das Tuch scheinbar mit ihren erhobenen Armen hielten und wenn der Vorhang aufgezogen war, den oberen Bühnenrand zu stützen schienen. Vgl. Böttiger, Kleine Schriften I, 403 u. 404.

[6] Die Perserhalle wurde nach der Schlacht bei Plataä 479 aus der medischen Kriegsbeute errichtet.

[7] Wie erwähnt, war auch die Statue der Artemisia, der Königin von Halikarnassus, die freiwillig dem Heereszuge des Xerxes nach Griechenland gefolgt sein soll, an der Halle als Stützfigur angeordnet. Vgl. Pausan. III, 11, 3.

[8] I, 1, 6.

[9] A. a. O.

[10] Möglicherweise bildete die Statuenreihe nicht ein besonderes Obergeschoß, sondern nur eine Erhöhung der Portikus. Vgl. auch Hitzig-Blümner, Pausan. I, 2. T., 769.

holt worden und zwar hauptsächlich bei tektonischen Werken, worauf wir später zu sprechen kommen.

Fragmente von zwei bärtigen Atlanten sind in neuerer Zeit von Homolle[1] in Delos gefunden worden. Sie haben wahrscheinlich als Stützfiguren an irgend einem Teile der Skene des Theaters in Delos gedient. Die Figuren, die sehr beschädigt sind, haben eine gebeugte Haltung und scheinen die Last nur mit dem Kopfe aufgenommen zu haben.

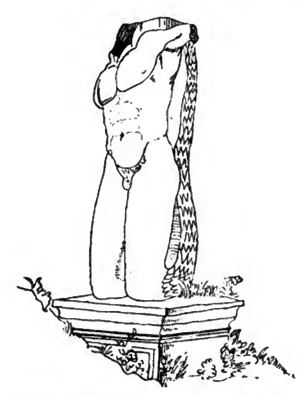


Fig. 38. Atlant von der sog. Gigantenstoa in Athen.

Ebenfalls nur in Fragmenten erhalten sind in Athen zwei schlangenfüßige Giganten, sowie ein fischleibiger Atlant.[2] Sie waren einst an den Eingängen zum Mittelraum der sogenannten Gigantenstoa in Athen angeordnet. Die teils jugendlichen, teils bärtigen Figuren standen, den Rücken an den Pfeiler gelehnt, auf marmornen, mit Reliefs geschmückten Basen, diese wieder auf großen, aus verschiedenem Material zusammengefügten Postamenten.[3] Die an den Knieen beginnenden Schlangen- und Fischleiber (Fig. 38) der Figuren winden sich an den Seitenflächen der Pfeiler

[1] Bull. de corr. hell. XIII, 369 u. XX, 391, Fig. 6.

[2] Die Reste einer vierten Figur gehören wahrscheinlich auch einer fischleibigen Statue an. Vgl. Wachsmuth, Die Stadt Athen I, 158 ff., II, 526 ff.

[3] Ann. dell' Inst. 1837, 109 ff. tav. d'agg. G; Lebas, Voyage arch., Mon. Fig. 28 u. 29; v. Sybel, a. a. O. n. 3793—3796.

empor. Die Arme scheinen zur Unterstützung der Last emporgehoben gewesen zu sein. Der Reliefstil der Basen weist auf die späteste Kaiserzeit hin, die Kolossalfiguren gehören aber einer früheren Zeit an. Sie sind also bei der Bauanlage neu verwendet worden. An welchem Gebäude sie ursprünglich fungierten, steht ganz dahin. Adlers[1] Annahme, daß sie aus ptolemäischer Zeit stammen und an die Eponymen erinnern sollen, ist längst aufgegeben worden. Mit viel mehr Wahrscheinlichkeit wird ihre Entstehung in die Zeit Hadrians versetzt.[2]

Die bisher angeführten Beispiele gehören zu der Gruppe von Atlanten, bei der das Motiv der Unterwerfung zugrunde liegt. Es sind jetzt noch die Atlanten, bei denen dies nicht der Fall ist, zu betrachten.

Zunächst sind hier die Begleitpersonen des Dionysos, die Silene, zu nennen. Solche sind in zwei Typen an der Bühne des im 5. Jahrhundert begonnenen Dionysostheaters in Athen verwendet worden. Von einem Typus haben sich keine Figuren mehr an Ort und Stelle erhalten. Sie befinden sich teils in Athen,[3] teils im Louvre[4] und in Stockholm.[5] Die Figuren sind nicht freistehend, sondern mit dem Pfeiler verbunden. Die Füße sind etwas zur Seite gesetzt, die Arme in die breiten Hüften gestemmt, der Kopf mit dem mächtigen Barte auf die Brust gebeugt. Man erhält den Eindruck, als ob diese robusten, nur mit einem Schurze bekleideten Gestalten alle Kräfte aufbieten müßten, um nicht unter der auf ihnen ruhenden Last zusammenzubrechen. Ihr Alter läßt sich nicht sicher bestimmen, auch ihre Anordnung am Theater nicht. Dörpfeld[6] setzt sie in die neronische Zeit und teilt sie der Schmuckwand der Paraskenien zu.

Noch übertriebener ist der Ausdruck der Ueberbürdung bei dem zweiten Typus, der noch durch eine an Ort und Stelle befindliche Figur vertreten ist.[7] Der bärtige Silen, gleichfalls eine mächtige Gestalt, nimmt das Deckgesims der Wand, die das Logeion gegen den Zuschauerraum begrenzt, in kauernder Stellung mit dem Nacken und der linken erhobenen Hand auf, während die andere Hand sich auf eine am Boden liegende Rolle stemmt. Der Kopf ist ganz niedergebeugt.

Offenbar sollte durch diese knieenden Silene, die vielleicht noch später als die stehenden entstanden sind,[8] eine komische Wirkung erzielt

---

[1] Adler, Die Stoa des Königs Attalos, 16.

[2] Wachsmuth, a. a. O. II, 527.

[3] Ἐφημ. ἀρχ. 1862, 186, 3. Πρακτικά der archäol. Gesellsch. 1879, 14; v. Sybel, Skulpt. in Athen, n. 1882 g.

[4] Fröhner, Notice de la scupt. ant. n. 272—275; Clarac, 721, n. 1725.

[5] Piot. Bull. de l'Acad. des inscr. 1869, 23; Clarac 721 n. 1725 a.

[6] Dörpfeld u. Reisch, Das griech. Theater, 86 u. 90.

[7] Von einer Pendantfigur haben sich Bruchstücke erhalten. Ann. dell' Inst. 1870, 90; v. Sybel, a. a. O. n. 1882 a. u. b; Ziller-Julius in Lützows Zeitschr. für bild. Kunst XIII. 236, 238 ff.

[8] Vgl. Dörpfeld u. Reisch, a. a. O. 88.

werden. Von der Beliebtheit dieser Komposition zeugen tektonisch verwendete, römische Wiederholungen, auf die wir später eingehen werden.

Ein im Museum zu Syrakus befindlicher Satyr zeigt einen anderen Typus als die erwähnten Beispiele. Vielleicht war er einst an dem von Hieron (232 v. Chr.) in Syrakus errichteten großen Altar als Atlant verwendet.[1]

Nur selten scheint die Herme als Stütze in der griechischen Architektur verwendet worden zu sein. Einige Fragmente solcher Stützen sind im Nationalmuseum in Athen. Es sind Reste von Freistützen, deren muskulöser Oberkörper nach unten in den glatten Pfeiler ausläuft. Welchen griechischen Monumenten sie einst angehörten, konnte noch nicht festgestellt werden.[2] Diese Beispiele sind deshalb von Wichtigkeit, weil sie mit zu dem Beweismaterial gehören, durch das die Behauptung Göllers,[3] Alts,[4] Schmids[5] und anderer, daß die Herme eine neue Stützenform der Renaissance sei, widerlegt wird.




Fig. 39. Atlanten von Tanagra.

Daß die griechische Kunst auch an leichten Bauten, wie Aediculä, von Atlanten Gebrauch machte, geht aus einer unter Marc Aurel in Tanagra geschlagenen Münze hervor.[6] Zwei Atlanten stehen hier in etwas bewegter Stellung auf hohen Postamenten und stützen mit dem Kopfe und einem erhobenen Arm den Baldachin, unter dem sich die Statue des jugendlichen Dionysos befindet (Fig. 39). Wann dieser Baldachin im Tempel des Dionysos aufgerichtet wurde, läßt sich nicht ermitteln. Die frühere Annahme, daß das Götterbild von der Hand des Kalamis (erste Hälfte des 5. Jahrhunderts) herrühre, hat sich als irrig erwiesen.[7]

### 5. Stützfiguren der Steinsarkophage.

An den Steinsarkophagen haben die Stützfiguren verhältnismäßig spät Eingang gefunden. Ursprünglich waren die Seitenfelder dieser architektonisch gegliederten Monumente in der Regel nur mit einem einfachen Schmuck versehen und die Ecken durch wenig vortretende Säulen oder Pfeiler abgegrenzt. Mit der zunehmenden plastischen Ausstattung der Seitenflächen in der römischen Kaiserzeit machte sich aber das Verlangen

[1] Puchstein, bei Pauly-Wissowa II, 2108.
[2] Durm, Bauk. d. Griech., 2. Aufl. 258.
[3] Göller, Die Entstehung der architekt. Stilformen (1888), 315.
[4] Alt, System der Künste (1888), 233.
[5] Schmid, Grundr. der Kunstgesch. (1903), 271.
[6] Curtius, Archäol. Ztg. XLI, 255; Imhoof-Blumer and Gardner, A Numism. Comment. on Pausan., 114, Taf. X, Fig. 7 u. 8.
[7] Wolters, Archäol. Ztg. XLIII, 263 ff.

geltend, die Relieffelder an den Ecken schärfer abzugrenzen und so trat öfters die menschliche Gestalt als geeignetes Motiv an die Stelle der Säule oder des Pfeilers. Man ordnete sie jedoch nur an den Langseiten des Sarkophages oder an den Ecken in der Richtung der Diagonale an.

Am häufigsten sind unter den Stützfiguren die Karyatiden vertreten. Schöne Beispiele dieser Art zeigt der 1860 in Hierapytna (auf Kreta) gefundene Achillessarkophag im Britischen Museum[1] (2. Jahrh. n. Chr.). Die mit Chiton, Mantel und Schuhen bekleideten Karyatiden sind an den Ecken beider Langseiten angebracht und stehen auf niedrigen, durch Tierbilder belebten Postamenten. Mit der einen Hand fassen sie den Mantelsaum, während die andere erhoben ist um im Vereine mit dem Haupte, auf dem ein hoher Kalathos ruht, das reich verzierte Gebälk zu tragen.

Gleich in Stellung und Armhaltung sind die Karyatiden am Hippolytossarkophag im Museum zu Konstantinopel. Die einzige Bekleidung der nur an der Vorderseite des Sarkophages angeordneten Figuren bildet ein Mantel, dessen einer Zipfel über die äußere Schulter geworfen ist; die nach innen gekehrte Seite des Oberkörpers ist entblößt.[2]

An einem andern Sarkophag aus Kephisia bei Athen stehen die Karyatiden in steifer schematischer Haltung auf hohen Postamenten in der Richtung der Diagonale. Sie zeigen im Gegensatze zu den erwähnten Beispielen einen ausgesprochen archaisierenden Charakter, namentlich in der Behandlung der Gewänder (jonischer Chiton und Himation) und des gescheitelten, in gedrehten Locken auf die Schulter herabfallenden Haares.[3]

An den so vielfach besprochenen Fragmenten aus Tarent haben sich nur die Reste der Karyatiden erhalten.[4]

Wechselnd mit Hermen finden sich Karyatiden an dem schönen Amazonensarkophag aus Salonichi im Louvre.[5] Die zwei Karyatiden, die diagonal an die Ecken gestellt sind und die Stelle der vorderen Füße des als Kline gestalteten Sarkophags vertreten, sind mit Ärmelchiton und doppelt gelegtem Himation bekleidet. Sie stützen die Schwinge der Kline mit dem Haupte und einer erhobenen Hand, während die anderen leicht den Mantel berührt. Gauckler[6] hat darauf hingewiesen, daß die Haltung einer dieser Karyatiden (Fig. 40) mit der der besprochenen Karyatiden von Scherschel und Tralles übereinstimmt. Auch die Anordnung der Tracht ist die gleiche. Die den Karyatiden entsprechenden (aber nicht

[1] Robert, Die antik. Sarkophagrel. II, 31 ff., T. XI u. XII; Altmann, Arch. u. Orn. der ant. Sarkoph. (1902), 88.
[2] Robert, a. a. O. III, Taf. XLIV u. XLV
[3] Ebenda II, Taf. III
[4] Jahresh. d. österr. Inst. I, Fig. 18 u. 25; Robert, Hermes XXXVI, 390.
[5] Robert, a. a. O. II, Taf. XXVIII u. XXIX.
[6] Musée de Cherchel, 98 ff.

diagonal angebrachten) bärtigen Hermen, deren Oberkörper ganz in ein Tierfell gehüllt ist, erscheinen mehr als Träger der Girlande.

Noch mehr Typen zeigt der in der Nähe von Kertsch entdeckte Achillessarkophag in der Eremitage in Petersburg. Die eine Lang-



Fig. 40. Karyatide vom Amazonensarkophag aus Salonichi

seite ist wieder mit Karyatiden versehen, während sich an der anderen rechts eine Silensherme und links eine auf einem Pfeiler ruhende Sphinx befindet.[1]

Hie und da finden sich die Figuren auch nur an einer einzigen Ecke des Sarkophages. So an dem Achillessarkophag in Barile[2] und einem Monument im Garten des Sommerpalais Stroganoff in Petersburg.[3] Am

[1] Robert, a. a. O. II, Taf. VIII u. IX.
[2] Ebenda, Taf. X.
[3] Ebenda, Taf. VI. u. VII.

ersteren fungiert an der rechten Ecke der Vorderseite ein bärtiger Triton, der in der Linken ein Ruder hält, während an demselben Platze des anderen Sarkophages ein kahlköpfiger Silen mit der erhobenen Linken das Gesims stützt.

An den bisher angeführten Sarkophagen, von denen wohl die Mehrzahl in Athen verfertigt und von da aus exportiert worden ist, bewahren die figürlichen Träger durchweg die aufrechte Haltung. Anders erscheinen sie sowohl in der Haltung als auch in der Anordnung an einem Sarkophage der Villa Borghese in Rom, der als peripteraler Tempel gestaltet ist (2. Jahrh. n. Chr.).[1] Man sieht hier an den Ecken der Vorderseite zwei bärtige, nur mit der Chlamys bekleidete Barbaren, die nicht etwa die Stelle der Ecksäulen vertreten, sondern als deren Träger gedacht sind. Die sie drückende Last wird durch ihre kauernde Haltung in realistischer Weise veranschaulicht.

### γ. Stützfiguren des Kunstgewerbes.

In der Tektonik mit ihren verschiedenartigen Gebilden konnten figürliche Träger weit mehr Eingang und Verwendung finden,[2] als in der Architektur. Im allgemeinen wiederholt sich in diesen Stützen im Kleinen dieselbe Erscheinung wie bei den Atlanten und Karyatiden im Großen, nur daß die strengeren Stilgesetze, die bei diesen erforderlich sind, in der leichteren, beweglicheren Welt der Geräte und des Mobiliars nicht immer befolgt werden.

Wir betrachten zunächst das Geräte. Hier sind besonders die Spiegel hervorzuheben, bei deren dekorativer Ausstattung sich die Kunst schon frühe der menschlichen Figur bediente und diese als Trägerin der Spiegelscheibe bevorzugte. Hierfür wurde meist die Gestalt der Aphrodite (oder einer ihrer Dienerinnen) als des «Ideales und Vorbildes» jeder sich schmückenden Frau gewählt.

Die streng gehaltenen Figuren sind häufiger bekleidet als nackt. Sie fassen das mehr oder weniger reiche Gewand in der Regel mit der gesenkten Linken, während die erhobene Rechte einen Apfel, eine Taube,

---

[1] Robert, a. a. O. III, Taf. XXXVIII; Helbig, a. a. O. II 133 n. 961.

[2] Ich beschränke mich auf die menschlichen Stützfiguren. Für die anderen figürlichen Träger wie Greife, Sphinxe, Schildkröten, Frösche und dergleichen, von denen die klassische griechische Kunst, namentlich aber die hellenistische Kunst noch häufiger Gebrauch gemacht haben als von den menschlichen Stützfiguren, und die deshalb eine Aufgabe für sich bilden, verweise ich auf das schon mehrfach zitierte Werk von Hugo Blümner, wo eingehend behandelt ist, wie diese Typen gebildet sind, um ihrem tektonischen Zweck zu entsprechen.

Weiteres findet sich in der von demselben Verfasser herrührenden Abhandlung: Der altgr. Möbelstil, in Stockbaurs Zeitschr. für Kunst u. Gewerbe. XIX, 289 ff., 328 ff., 361 ff. und in dem Aufsatz: Sessel, in Baum. Denkm. d. klass. Altert., II, 1652 ff. Ebenda ist auch die in der griechischen Tektonik so beliebte, uns aus zahlreichen Vasenbildern und Reliefs bekannte Dekoration der tektonischen Stützen mit vegetabilischen Motiven abgehandelt.

eine Blume oder ein Parfümgefäß hält. Öfters bekommt auch die Figur einen Spiegel in die Hand, da die Alten es liebten, «wenn sie menschliche Figuren zum Schmuck ihrer Geräte verwandten, diese wieder in direkte Beziehung zu den Geräten zu setzen, deren Schmuck sie bilden.»[1] Bisweilen halten die Figürchen in beiden erhobenen Händen einen Gegenstand, wie dies u. a. eine auf der Akropolis in Athen gefundene, als



Fig. 41 Spiegelstütze von der Akroplis in Athen.

Spiegelstütze dienende Statuette aus dem 5. Jahrhundert zeigt (Fig. 41). Den Uebergang von den Figuren zur Spiegelscheibe vermittelt meist eine halbrunde, ornamentierte Platte, an der häufig als passende Beigabe fliegende Eroten (Fig. 42) oder auch Sphinxe angebracht sind; hie und da wird die Verbindung zwischen der Stütze und dem Rund des Gerätes durch das altjonische Kapitell hergestellt.

Bisweilen trägt die Figur das Spiegelrund unmittelbar mit dem Kopf, oder mit dem Kopf und mit einer Hand, wobei dann die linke Hand in die Seite gestemmt wird, oder auch mit dem Kopf und beiden Händen.

---

[1] Blümner, Kunstgew. im Altert. 2. Abt. 135

Beim letzten Motiv ist durch die beiden in Kopfhöhe erhobenen Hände ein trefflicher Uebergang von der schmaleren Menschenfigur zum breiten Spiegelrund hergestellt.[1]

Auch männliche Figuren kommen als Spiegelträger vor. Sie sind durchweg nackt und tragen die Scheibe entweder unmittelbar mit dem Kopf und den Armen oder vermittelst eines einfachen oder doppelten, mit Tierfiguren verzierten Tragebalkens.[2]

Der Hauptfabrikationsplatz für diese bronzenen Spiegelstützen scheint Korinth gewesen zu sein, das schon frühe durch seine Metallarbeiten



Fig. 42. Griechische Spiegelstütze

berühmt war; wenigstens stammt die Mehrzahl der im Museum in Athen befindlichen Objekte von diesem Orte.[3] Eine größere Anzahl von Spiegelstützen ist ferner in Olympia, Megara und Theben u. a. O. gefunden worden. Sie sind teils in Athen, teils in Berlin, London und anderen Museen untergebracht. Die ältesten Exemplare zeigen den hochaltertümlichen Stil des 6. Jahrhunderts, andere gehören dem 5. Jahrhundert, wieder andere der Zeit des schönsten griechischen Stiles an und erinnern in der Komposition und der feinen Durchbildung der Formen an die Koren des Erechtheions.

---

[1] Alle diese Typen weiblicher Spiegelstützen findet man bei Reinach, Repert. de la Stat. Grecque et Romaine, T. II, Vol. I, 327–330 (type Aphrodite) abgebildet.

[2] Reinach, a. a. O. 88–89 (type Apollon).

[3] Perrot, a. a. O. VIII, 676; De Ridder, Catal. des bronzes de la soc. archéol. d'Athènes 1894 pl. VII, Dumont et Chaplain, Les céram. de la Grèce Propre. (Tome second Mélanges archéol.) 1890, 166 ff., pl. XXXI.

In ähnlicher Weise finden wir die Stützfiguren bei den in ihrer Form den Spiegeln nahe verwandten flachen Pfannen verwendet. Hier sind es aber, wie besonders die Funde in Olympia lehren, meist archaische nackte Jünglingsgestalten, die wie Atlanten mit symmetrisch erhobenen Armen die Schale über ihrem Haupte tragen und mit den Beinen fest zusammengeschlossen sind, damit man das Gerät an diesen, wie an einem Griff bequem fassen kann. Das Mittelglied zwischen dem dünnen Griff und dem breiten Rand der Schale bildet entweder ein fein graviertes Palmettenornament, oder ein mit Tieren verzierter Tragbalken, hie und da auch ein jonisches Kapitell.[1]

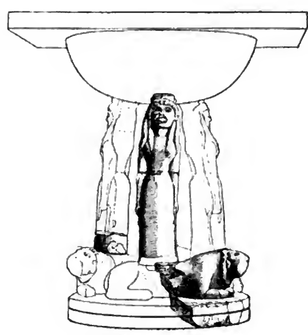


Fig. 43. Olympischer Steindreifuß

Auch als Träger von Beleuchtungsapparaten sind menschliche Figuren verwendet worden. Die ältesten Beispiele dieses Gebrauches dürften wohl die fackelhaltenden goldenen Knaben im Hause des Alkinoos gewesen sein.[2] Dann ist in Petersburg eine in hochaltertümlichem griechischem Stile gearbeitete Figur eines nackten Jünglings erhalten, der wahrscheinlich den Schaft eines Kandelabers auf dem Kopfe getragen hat.[3]

Ein hübsches Bronzefigürchen, das als Gefäßträger diente, ist im Besitze der archäologischen Gesellschaft in Athen.[4] Es ist ein knieender,

[1] Furtwängler, Die Ausgr. zu Olympia IV, 17 ff. Taf XXII ders., Bronzefunde aus Olympia 75; Friederichs, Berlins ant. Bildw. II, 308 ff

[2] Od. 7, 100

[3] Friederichs, a. a. O. 178.

[4] Puchstein, Ath. Mitt. VII, 11 n. 157; Schreiber, Ath. Mitt. X, 381 ff Taf. XI, Fig. 1.

unbekleideter und unbärtiger Träger aus Alexandrien, der mit beiden erhobenen Armen eine dreieckige Platte stützt, auf der ein Gefäß ruhte. Wenn die Kopfbedeckung, die einer Haube gleicht, sicher als persische Tiara gedeutet werden könnte, so hätten wir hier einen Perser vor uns.

Weiterhin scheinen die Stützfiguren an den Steindreifüßen beliebt gewesen zu sein. So zeigt ein in Olympia entdecktes, aus dem 7. Jahrhundert stammendes Marmorwerk[1] drei auf Löwen stehende Frauen, um eine zentrale Stütze herumgestellt, die mit den Köpfen den zur Aufnahme des Kessels bestimmten Kelch tragen. Die Figuren sind noch mit faltenlosen Gewändern bekleidet, die herabhängenden Arme fest anliegend. Mit der einen Hand fassen sie den Schweif des Löwen, woraus sich ihre Abstammung von jenen «krassen Bildern der die Bestien am Schweif haltenden πότνια θηρῶν schließen läßt».[2] (Fig. 43.)

Gleich gebildet sind die figürlichen Stützen an dem von Gardener besprochenen Dreifuß korinthischer Herkunft in Oxford.[3]

An einem jüngeren, auf der Akropolis in Athen gefundenen Marmoruntersatz findet sich eine freie Nachbildung des älteren Motives.[4] Die Trägerinnen stehen nicht mehr auf Löwen, auch ist ihre Anzahl verdoppelt. Der Gegenüberstellung halber ist jede Dreiheit etwas zur Seite geschoben. Die Haltung der 0,50 m hohen, langbekleideten Figuren ist noch eine recht steife. Das Gewand ist unterhalb des Gürtels in ganz schematischer, einer Kannelierung ähnlicher Faltengebung gebildet.

Weitere Objekte, bei denen bald eine Trägerin einer Zentralstütze vorgesetzt ist, bald drei oder vier sich um diese gruppieren, sind auf Cypern, Rhodos und in Etrurien entdeckt worden.[5]

Auch aus schriftlichen Quellen sind uns menschliche Figuren als Stützen von Kultgeräten bekannt. So berichtet Pausanias[6] (I, 18, 8), daß drei Perser aus phrygischem Marmor (Paonazzetto)[7] den ehernen Dreifuß hinter dem Tempel des olympischen Zeus in Athen trugen. Bis zu welch bedeutender Höhe die Stützfiguren an den Kultgeräten bisweilen anwuchsen, können wir aus der Erzählung Herodots (IV, 152) von einem kolossalen Mischgefäß von Erz entnehmen, das samische Kaufleute in der 37. Olympiade (632—628 v. Chr.) in das Heraheiligtum ihrer Vaterstadt weihten. Der Krater ruhte auf drei knienden Atlanten von ca. 3 m Höhe

[1] Treu, Olympia III, 26 ff. Fig. 24.
[2] Petersen, Röm. Mitt. XII, 25.
[3] Journ. of hell. stud. XVI, 276, Taf. XII.
[4] Sauer, Ath. Mitt. XVII, 41 n. 24, pl. VII; vgl. auch 41 n. 25; Wolters, Ath. Mitt. XIII, 440.
[5] Ohnefalsch-Richter, Kypros, 179, Fig. 167, Taf. 197, Fig. 2; Pottier, Vases du Louvre, Album pl. XIII (A. 396, 1); pl. XXVII (C. 659, 657); pl. XXVIII (C. 661).
[6] Hitzig-Blümner, Paus. I, 1, 216.
[7] Vgl. Blümner, Technol. III, 52 ff.

(7 griechische Ellen): dies sind schon die Dimensionen der monumentalen Stützfiguren.

Vom Mobiliar, das uns weniger durch Originale als aus bildlichen und schriftlichen Quellen bekannt ist, sind es vorwiegend die Thronsessel, die figürliche Träger erhalten haben und zwar waren diese, wie Vasenbilder lehren, hauptsächlich in der älteren Technik in Gebrauch.

Die Figuren, meist männliche, sind wie in der assyrischen Kunst in der Regel in gespreizter Stellung unter dem Sitzbrett angeordnet und stützen dieses mit dem Kopf und den erhobenen Händen.[1]

Zu den hervorragendsten der unter dem Sitze angeordneten Figuren gehören die Chariten, Horen und schlangen- oder fischschwänzigen Wesen an dem von Bathykles aus Magnesia ausgeführten Thron des amykläischen Apollon, unweit Sparta (550 v. Chr.). Wir kennen diesen kolossalen Thron, — es war wahrscheinlich ein Marmorbau[2] — leider nur aus der sehr unklaren Beschreibung des Pausanias.[3] Es läßt sich aus ihr nicht einmal genau ermitteln, an welcher Stelle die Figuren, unter denen sich Typhon und Echidna befand, dienten.[4] Auch hinsichtlich des Stiles sind wir auf Vermutungen angewiesen. Perrot meint, daß der Typus der Karyatiden kaum von dem der Jungfrauen an den Schatzhäusern der Siphnier und Knidier in Delphi abgewichen sein dürfte.[5]

Bisweilen dienen die Figuren auch als Träger der vorderen Stützen der Throne oder der Armlehnen.[6]

Ein Fragment einer schönen vorderen Thronstütze ist im Museum in Athen. Hier geht die weibliche geflügelte Figur nach unten in ein Tierbein über; die vereinigende Fläche ist reich mit stilisiertem Akanthusblattwerk verziert.[7]

Auf eigenartige Weise ist das Motiv des Stützens an dem prächtigen Marmorthron des Priesters des Dionysos Eleuthereus im Dionysostheater

[1] Blümner, Stockbaurs, Zeitschr. f. Kunst u. Gew., XIX, 333, Fig. 61; derselbe, Kunstgew. im Altert. 2. Abt. 41 ff.; Mon. dell Inst. III, Taf. 48, Fig. 6 u. 7, Taf. 56, Fig. 2. Die in de Witte El. céramogr. I. 59, 60, 61, 62 u. Gerhard A. V. I, 7 dargestellten Figuren unter dem Thron des Zeus sind ebenfalls als Stützfiguren gedeutet worden. Es sind aber tektonisch völlig bedeutungslose Gestalten. So zweimal je ein stehender, bekleideter Bärtiger, ferner zwei stehende, einander zugewandte Jünglinge (vielleicht eine erotische Gruppe) zwei kämpfende Jünglinge, sowie eine fliegende Frau mit zurückgewandtem Kopfe.

[2] Vgl. Tsountas, Ἐφ. ἀρχ. 1892. 1 ff.; Hitzig-Blümner, Paus. I, 2. T. 812 ff. Der Thron wurde ursprünglich als ein mit Metall bekleidetes Gezimmer betrachtet.

[3] III, 18, 9.

[4] Keine der vielen von Quatremère de Quincy an bis auf Furtwängler und Homolle versuchten Rekonstruktionen ist beweiskräftig; vgl. auch Hitzig-Blümner a. a. O. 813 ff.

[5] Perrot et Chipiez, VIII, 398.

[6] Als Stützen der Armlehnen sind häufig Sphinxe verwendet worden, so z. B. am Thron des olympischen Zeus von Phidias, vgl. Hitzig-Blümner, Paus. II, 1. T. 341.

[7] Durm, Bauk. d. Griech., 2. Aufl., 217, Fig. 145. Auch zwei hochaltertümliche Sphyrelata im Museum in Perugia wurden ursprünglich von Petersen (Röm. Mitt. IX, 302) für die vorderen Stützen eines Thrones gehalten. Später (Röm. Mitt. XII, 28) neigte er zu der Annahme, daß sie wohl als Stützen eines Kupferbechers gedient haben werden.

in Athen ausgedrückt.[1] Die Rücklehne des Sessels ist nämlich mit einem zierlichen, gut stilisierten Basrelief geschmückt, das zwei bärtige, mit Weinlaub bekränzte Silene darstellt, die sich den Rücken kehren. Sie sind in archaischem Geschmacke behandelt und tragen mit den erhobenen, nach hinten gebeugten Armen eine große ornamental behandelte Weintraube. Da aber die Arme bis an die Bekrönung der Lehne reichen, so entsteht der Eindruck, als ob sie zugleich die Bekrönung trügen.[2]

Das Motiv der menschlichen Figur als Stütze blieb im griechischen Kunstgewerbe nicht auf das Mobiliar und Geräte beschränkt, es fand auch an Schmuckgegenständen, namentlich an Ringen Verwendung. Die Figuren wurden an den Ringen in sehr geschickter Weise als Träger des Ringkastens angeordnet. Ein hübsches Exemplar eines solchen goldenen Ringes ist im Berliner Museum. Es stammt aus dem 4. Jahrhundert. Als Träger des Kastens dienen an diesem Ring zwei bärtige Giganten, deren Schlangenbeine ineinander geflochten sind. Die Arme sind zur Unterstützung der Last hoch erhoben (Fig. 44).

### 2. Hellenistische Kunst.

Wir haben in der hellenistischen Kunst nur noch die plastisch verzierten Säulen- und Pfeilerschäfte zu betrachten. Die aus dieser Epoche stammenden Stützfiguren sind des besseren Zusammenhanges wegen bereits behandelt worden.

Diese Kunst mußte für die gesteigerten Anforderungen, die namentlich die großartigen Städtegründungen mit sich brachten, auch neue Kunstmotive suchen. Zu diesem Zweck vermengte sie nicht nur die seither in der Regel streng geschiedenen Säulenordnungen, sondern ging auch eine Verbindung mit orientalischen Raumes- und Dekorationsmotiven ein. Diese orientalischen Einwirkungen brachten insbesonders eine reichere Ornamentation der Bauteile mit sich. Dadurch entfaltete sich auch die Ausschmückung des Stützwerkes reicher als in der klassischen griechischen Baukunst.

Es war aber weniger die monumentale Säule als vielmehr die Säule der ephemeren Bauten, sowie der Pilaster, an welchen der reichere Zierat sich geltend machte.

Zur Belebung des Säulenschaftes in der Monumentalkunst blieb auch

[1] Von Ziller Julius (Zeitschr. für bild. Kunst, XIII, 293) wird der Sessel in die erste römische Kaiserzeit gesetzt. Wahrscheinlich wurde er aber im IV. Jahrhundert angefertigt. Vgl. Vischer, Entd. im Dionysostheater, 41; Dörpfeld u. Reisch, Das griech. Theater, 46.

[2] Zeitschr. für bild. Kunst, XIII, 196, Fig. 1, Revue archéol. VI (1862), pl. XX; Ἐφημ. 1862, Taf. K. A.; Friederichs-Wolters, Ant. Bildw. 821, n. 2150; Dörpfeld und Reisch, a. a. O. 45, Fig. 11 46, Fig. 15

weiterhin die Kannelur in Gebrauch.[1] Man erachtete eine plastisch ornamentale Zutat nach wie vor als ein dem Säulenstamme nicht zugehöriges Element. Er erhielt, wie früher, nur in besonderen Fällen eine plastische Verzierung. So waren 19 Säulen am korinthischen Tempel der Königin-Mutter Apollonis in Kyzikos (nach 158 v. Chr.) über der Basis mit Reliefs umgeben. Diese Reliefs waren aber nicht mit den Säulen organisch verbunden, sondern auf Platten angebracht, die den Schäften angeheftet wurden. Da der Tempel von Attalos II. seiner Mutter als ein Denkmal inniger Liebe errichtet wurde, so kamen in den Säulenreliefs (στυλοπινάκια) die berühmtesten mythologischen und auch einige historische Beispiele kindlicher Pietät zur Darstellung.[2] Zum ersten Male sind hier römische Gestalten Romulus und Remus in den griechischen Bilderkreis eingeführt worden.

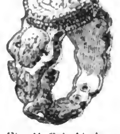


Fig. 11. Griechischer Goldring mit Gemme.

Auch an den Säulen späterer Bauten, wie am Tempel der Venus in Aphrodisias und in Euromos, wurden solche Platten angebracht. Sie sind aber hier nur noch mit Inschriften versehen.[3]

Eine andere Säulendekoration zeigt ein Wandgemälde «zweiten Stiles» aus Boscoreale bei Pompeji, das ein Macellum darstellt.[4] Die Schäfte der Säulen, des in der Mitte des Macellums befindlichen Tholos sind spiralförmig mit vegetabilischen Ornamenten umzogen. Trotzdem nun die Wandmalerei 2. Stiles in der Darstellung von Architekturen im allgemeinen der Wirklichkeit entsprechende Verhältnisse und Formen einhielt,[5] so ist es doch fraglich, ob diese Säulen in Wirklichkeit einen derartigen Schmuck gehabt haben. Es scheint mir, daß diese Säulen zu gewissen Zeiten mit grünem Blattwerk verziert worden sind und daß der Maler nur diesen vorübergehenden Schmuck auf dem Wandgemälde darstellen wollte.

Halbsäulen, die von der hellenistischen Kunst sehr häufig als dekoratives Motiv benützt worden sind, erhielten bisweilen an reich ausgestatteten Werken, wie Altären, als Schmuck des Schaftes eine aus aneinander gereihten halbrunden Streifen bestehende Dekoration, die mit runden Scheibchen wechselte.[6]

[1] Da die Kannelur leicht verletzt werden konnte, so wurde in der hellenistischen Baukunst der untere Teil der Säule vielfach glatt gelassen. Dadurch wurde aber der Einheit des Säulenstammes geschadet.

[2] Anthol. Palat. III. (Dübner I, 41 ff.); E. Q. Visconti, Opere varie I. 359; Müller, Handb. der Archäol. § 153, § 157; Marquardt, Cyzicus 149 ff.; Köhler, Gesam. Schrift. VI, 225 ff.; Jahn, Archäol. Ztg. XI (1853), 85 ff.; Schreiber, Apoll. Pyth. (1879) 71 ff.

[3] Texier, Descr. de l'Asie Min. III, pl. 51 ff.; Chandler, Insc. antiq. 19; Mazois, Ruines de Pompei III, pl. 39.

[4] Springer-Michaelis, a. a. O. 396, Fig. 550.

[5] Vgl. Mau, Pompeji in Leben und Kunst, 37 u. 457.

[6] Schreiber, Die hellenist. Reliefbilder, Taf. 67.

Was nun die Dekoration der Säulen an den rasch entworfenen und leicht, ohne Überwindung materieller und technischer Schwierigkeiten erstellten Ephemerbauten, Festzelten, Scheiterhaufen und dergl. anlangt, so entsprach diese der Ausstattung der anderen Bauglieder.

An allen diesen Werken, die von einem hohen Flug, einem ins Grenzenlose gehenden Schwung der Phantasie zeugen, herrschte der Tapezierstil der Orientalen, eine reiche plastische Dekoration aus den kostbarsten Stoffen, wie Gold und Elfenbein vor. So waren die 20 Ellen hohen Goldsäulen, die die prächtigen Decken des Zeltes stützten, in dem Alexander zugleich mit 91 seiner Gefährten sich vermählte, mit Edelsteinen verziert,[1] wie wir dies schon an Baldachinstützen Persiens gefunden haben. Die jonischen Goldsäulen, die den gewölbten, mit Edelsteinen geschmückten Baldachin des berühmten Wagens trugen, auf dem die Gebeine des großen Herrschers nach Alexandrien geführt wurden, waren an der oberen Hälfte von Akanthus aus getriebenem Golde umrankt, der in der Mitte der Interkolumnien entsprang.[2]

Am eigenartigsten gebildet waren die 50 Ellen hohen Stützen an dem mächtigen Prachtzelte, das Ptolemäus II. für ein Fest etwa um 270 v. Chr. inmitten eines Gartens auf der Burg von Alexandrien errichten ließ. Die Säulen, die auf der Langseite (5) und Breitseite (4) des Mittelbaues[3] standen, hatten nämlich die Gestalt teils von schlanken Palmbäumen, teils von Thyrsosstäben.[4] Derartige Stützen ergaben die Vorbilder für Dekorationen, wie wir sie auf pompejanischen Wandmalereien, so z. B. im Hause des Modestus sehen.[5]

Das Aufkommen des Schmuckes am Pilaster war eine notwendige Folge seiner sehr häufigen dekorativen Verwendung bei der künstlerischen Ausgestaltung der Wandflächen, Nischen und Lichtöffnungen der ausgedehnten Fassadenkompositionen wie der kleineren Werke. Durch die Ausfüllung seiner Schäfte mit Ornamenten wurden nämlich die von ihm ein-

---

[1] Athenäos XII, 538 D.

[2] Diodor XVIII, 27; vgl. Müller, Der Leichenwagen Alexanders des Großen (1905), 68.
Früher glaubte man, der Akanthus hätte die Säulen in ihrer ganzen Höhe umrankt, wie z. B. das Weinlaub die goldüberzogenen Säulen an den Hofburgen der Könige in Indien. Q. Curtius VIII, 9, 26.

[3] Der Grundriß des Zeltes zerfiel in zwei Teile, in den Mittelbau und in die ihn umgebende Galerie.

[4] Die vier Ecksäulen glichen den Palmen, während die zwischen ihnen liegenden zehn Säulen das Aussehen von Thyrsen hatten. (Athen. V, 196 C; vgl. Franzmeyer, Kallixenos Ber. über das Prachtz. u. den Festzug Ptolem. II. Straßb. Dissert. 1901, 7). «Die Thyrsen deuten auf den dionysischen Charakter des Festes hin und es ist nicht ausgeschlossen, daß die Palmen denselben Zweck, wie jene hatten, denn die Palme spielt auch etwas in den dionysischen Kreis hinein, wir finden sie häufig zwischen anderen bakchischen Attributen» (Franzmeyer, a. a. O. 8). Als Anathemträger wurde der Palmbaum mit seinen Zweigen und Früchten schon früher verwendet (vgl. den Träger des von den Athenern nach Delphi geweihten Anathemas für den Doppelsieg am Eurymedon; Denkschr. d. Wien. Akad. phil. hist. Kl. XIII (1864) Taf. I. Fig. 22).

[5] Blümner, Kunstgew. im Altert. I, 263, Fig. 133.

gerahmten Felder wirkungsvoller abgegrenzt und eine lebhaftere Wirkung der ganzen Wand erzielt.

Es scheint, daß es vorwiegend die Hauptstätten der hellenistischen Kunst, Alexandrien in Ägypten und Antiochia in Syrien, gewesen sind, in denen diese Dekoration in Übung war. In den erhaltenen Werken des hellenistischen Pompeji tritt sie uns nirgends entgegen. Leider sind auch in diesen Zentren noch keine plastisch dekorierten Pilaster entdeckt worden, hingegen sind einige Reliefs, auf denen sich geschmückte Pilaster finden, auf uns gekommen. So zeigt ein Relief der Villa Albani in Rom,[1] das die Begegnung Alexanders d. Gr. mit Diogenes im Fasse darstellt, im Hintergrund einen Tempel, dessen Haupteingang mit Pilastern umrahmt ist, deren Schäfte nicht nur an der Vorderseite, sondern auch an der Leibung mit stilisierten Rankenornamenten ausgefüllt sind. Auf einem anderen Relief des Nationalmuseums in Florenz,[2] das in der Hauptsache eine Komödienszene wiedergibt, sind die Pilaster an den Ecken eines Torbogens mit Schuppenmotiven verziert. Den gleichen Schmuck haben die Pilaster, durch die die Außenwände eines im Hintergrunde befindlichen kleineren Gebäudes gegliedert sind.

Nach dem Vorgange in Ägypten wurde in der hellenistischen Kunst die menschliche Figur wieder in ihrer vollen Körperlichkeit mit der Stütze verbunden.[3] Es sollten hierdurch, abgesehen von der allegorischen Bedeutung, die die Figuren manchmal hatten, die starren stereometrischen Formen der Architektur in ansprechender Weise belebt werden.[4] Im griechischen Kunstgewerbe war dieses Motiv schon frühe in Gebrauch, und besonders an den Steindreifüßen beliebt.[5]

Solche die Pfeiler schmückende Figuren finden wir an der sogenannten Incantada in Salonichi (2. Jahrh. n. Chr.). Sie sind der Mythologie entnommen und stellen Merkur, Leda mit dem Schwan, Ganymed, eine Viktoria, Bakchus und Bakchanten dar.[6] Merkwürdigerweise hat man diese

---

[1] Schreiber, Die hellenist. Reliefbilder, Taf. 91.

[2] Ebda. Taf. 83.

[3] Durm (a. a. O. 259) scheint dieser rein dekorativen Verwendung der menschlichen Figur den Vorzug gegenüber ihrem Emporheben zum freien statischen Gliede zu geben. Auch die Romantiker hielten es für eine Geschmacksverirrung menschliche Figuren zu Trägern von Gebälken zu machen. Ich kann dieser Ansicht nicht beistimmen, da, wie ich zu zeigen versuchte, die Griechen dieses Problem trefflich gelöst haben. Daß menschliche Stützfiguren in der Kunst anderer Länder und Zeiten oft am unrechten Platze und in unkünstlerischer Form verwendet worden sind, läßt sich freilich nicht leugnen.

[4] In dieser Beziehung machte die römische Architektur von der menschlichen Figur ausgiebigen Gebrauch. Sie hat bei ihren Prachtbauten die menschliche Gestalt bald als Rundfigur vor die Postamente, Sockel und dergleichen gestellt (so die nationes), bald als Relieffigur mit diesen Baugliedern verbunden. Am häufigsten findet sich diese verschiedenartige Verwendung der menschlichen Figur an den Triumphbögen.

[5] Petersen, Röm. Mitt. XII, 21. Auch an den etruskischen Buccherokelchen kommt das Motiv öfters vor. (Vgl. a. a. O. 26 ff.)

[6] Stuart u. Revett, Antiq. d'Athènes III, 9, pl. VI—XIII; Fröhner, Not. de la sculpt. ant. 52 n. 20—23.

Gestalten, deren Häupter gar nicht an die obere Kante der Pfeiler reichen, als Stützfiguren aufgefaßt und als Beweis für ihre Funktion ganz haltlose Ansichten angeführt. So behauptet Adamy,[1] der Begriff des Tragens sei hier durch die leicht geneigten Köpfe der Figuren ausgedrückt worden.[2] Adamy übersieht aber, daß nur der kleinere Teil der Statuen die Häupter geneigt hält. Zudem ist diese Neigung aus rein ästhetischen Gründen erfolgt. Die Köpfe hätten ohne diese unschön in das hinter ihnen befindliche Abschlußgesims des Pfeilers eingeschnitten, oder aber nicht der den betreffenden Figuren zugrundeliegenden Handlung entsprochen.

Weitere Beispiele von solchen, den Pfeiler nur schmückenden Figuren befinden sich im Museum in Athen, so u. a. ein im Peiraieus gefundener Pan, mit weitem umgeschlagenem Mantel, die Syrinx in der Linken haltend,[3] und eine weibliche Figur, von der jedoch nur der Hals und der Kopf am Pfeiler erhalten ist.[4]

Häufig kommt dieses Motiv in der von der hellenistischen Kunst beeinflußten Kunst Nordindiens vor.[5] Hier sind die Pfeiler der Bauten, die heiligen Plätzen oder Gegenständen (Stupas, Tempeln, Bäumen) zur Einhegung dienen, mit üppigen Tänzerinnen verbunden. Sie haben breite ausdruckslose Gesichter und sind nur mit einem Gürtel bekleidet. Die eine Hand führen sie zum Busen, die andere zum Schoß; die Rückseite ist von blühendem Lotos überwuchert.[6]

---

[1] Adamy, Archit. auf hist. u. ästh. Grundl., I. Abt. III, 240.

[2] So wollte man auch in den gesenkten Köpfen der Schlangen auf den Schmalseiten der spartanischen Reliefbasis das Motiv der Stützung erkennen. Vgl. Löschcke, De basi prope Spartam reperta (Dorpat 1879), 16.

[3] Müller-Schöll, a. a. O. 94 n. 78.

[4] Ebda, 99 n. 108.

[5] Das Grenzland des Penschab ist durch Alexander d. Gr. und seine Nachfolger in den Kreis hellenischer Kultur hereingezogen worden.

[6] Curtius, Archäol. Ztg. XXXIII 94.

## IX. ETRURIEN.



WISCHEN der Dekorationsweise der Griechen und Etrusker herrscht in vielen Punkten Übereinstimmung. Dies rührt daher, daß die etruskische Kunst schon frühe von der griechischen Kunst beeinflußt worden ist und auch wohl dieselben Wurzeln wie diese hat. So hat auch die etruskische Baukunst, wie die griechische, bei der Ausschmückung ihrer stützenden Glieder nur selten vom plastischen Ornament Gebrauch gemacht. Der tuskische Säulenschaft wurde überhaupt nicht plastisch verziert, er scheint nur öfters und zwar namentlich am Tempel bemalt worden zu sein, um die Säulen in Einklang mit der bunten Terrakottaverkleidung seines hölzernen Oberbaues zu bringen.[1]

Auch die griechisch-römischen Säulen, die infolge der römischen Kolonisation in Italien seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. allgemeine Verbreitung in Etrurien fanden,[2] erhielten, so frei sie manchmal behandelt wurden, nur selten eine Reliefverzierung am Schafte. Als Muster dienten hierfür hauptsächlich Rauten.[3]

Was die Pfeiler- und Pilasterschäfte anlangt, so wurden diese im allgemeinen wie die Säulenschäfte behandelt, sie erhielten nur hie und da eine einfache plastische Verzierung.

Die einfachste Verzierung zeigen Pilaster mit korinthisierenden Kapitellen im etruskischen Museum zu Florenz.[4] Hier ist am oberen und unteren Ende des mit einigen Hohlstreifen versehenen Schaftes ein schmaler Fries mit je sechs aneinander gereihten Rundscheibchen angeordnet. Diese Verzierung ist wohl von der hellenistischen Baukunst entlehnt worden, wo wir sie an Halbsäulen fanden.

---

[1] Vitruv IV, 7, 2; Mau, Röm. Mitt. XVII, 345 ff.; ebd. XIX 124 ff.; Durm, Bauk. der Etrusker u. Römer 2. Aufl., 61 u. 76.

[2] Durm, a. a. O. 63.

[3] Brunn-Körte, I rilievi delle Urne Etrusche II, 131. Taf. LIII, 2.

[4] Durm, a. a. O. 72. Fig. 75.

Eine eigenartige, bemalte Reliefschmückung findet sich an den Wand- und Mittelpfeilern eines Felsengrabes, der sog. tomba dei rilievi bei Cervetri[1] (Caere). Die kannelierten Schäfte dieser Pfeiler sind nämlich mit allerlei Waffen, Jagd- und Hausgeräten dekoriert. Diese Dekoration, die ganz naturgetreu wiedergegeben ist, hängt mit dem Gebrauche zusammen, die Grabkammern der Toten wie die Wohnräume der Lebenden zu gestalten und auszuschmücken.[2]

Mit «labyrinthischen Furchen» verziert sind die Pfeilerflächen eines Grabes in Vulci. Es ist dies eine Dekoration, die jetzt die moderne Architektur wieder anwendet.[3]

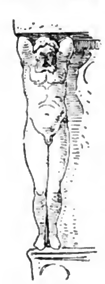


Fig. 45. Von einer Aschenkiste in Volterra.

Aus der etruskischen Baukunst sind keine monumentalen Stützfiguren auf uns gekommen. Es darf aber angenommen werden, daß diese Baukunst, wie die griechische, sich der menschlichen Figur als Stütze bedient hat, denn es finden sich an den der jüngeren Kunstperiode (3. und 2. Jahrh. v. Chr.) angehörenden Aschenkisten, die Häuser im Kleinen wiedergeben und die deshalb einen Rückschluß auf die Architektur erlauben, bisweilen Atlanten und Karyatiden als Stützen der Gebälke verwendet. Die Atlanten sind bärtig und erinnern in ihrer ganzen Haltung an die Riesen am Zeustempel in Akragas[4] (Fig. 45), während die Karyatiden fast ganz entblößte Furien darstellen.[5]

Im Kunstgewerbe, wo sich die Verzierungslust der Etrusker in vollem Maße geltend machte, waren die figürlichen Träger sehr beliebt. Hier schlossen sich die Etrusker im allgemeinen an die griechischen Vorbilder an, ohne aber die volle Schönheit der entwickelten griechischen Kunst bei der Wiedergabe der menschlichen Formen zu erreichen. Die häufigste Verwendung fanden die Stützfiguren am Erzgerät, besonders an den Kandelabern und Thymiaterien, in deren Verarbeitung die Etrusker schon frühe Meister waren und die fast in allen Museen, namentlich aber im Museum Gregorianum zu Rom vertreten sind. Die Figuren, bald männliche, bald weibliche, dienen an diesen Objekten als Träger des kannelierten Schaftes und zwar tragen sie ihn am häufigsten mit dem Kopfe, hie und da halten sie ihn auch mit der einen Hand.[6]

---

[1] Martha, L'art étrusque, Pl. III; Durm. a. a. O. 74. Fig. 78, 145. Fig. 167.

[2] Die Grabkammern wurden deshalb von den Etruskern als die Abbilder der Wohnräume gestaltet, weil sie glaubten, daß die Toten in den Kammern weiterleben würden.

[3] Canina, L'Antica Etruria marittima 104, Taf. 108, Durm. a. a. O. 73. Fig. 78.

[4] Durm. a. a. O. 72, Fig. 75 u. 76; vgl. auch Mon. dell' Inst. VI u. VII. Taf. 72 n. 9; Ann. dell' Inst. XXXIV, 276 ff.

[5] Inghirami, Monum. Etrusch. II, T. 91; Brunn-Körte, a. a. O. II, Taf. 18.

[6] Panofka, Antiques du cabinet Pourtalès pl. XL; vgl. auch Micali, Storia T. XL. 3—5; Museo gregor. I, T. LV. 1, 2, 5, 7.

Die ältesten Figürchen sind streng komponiert wie die Karyatiden und Atlanten und gehen in ihrer tektonischen Funktion völlig auf; die jüngeren durchbrechen vielfach den tektonischen Zwang, benehmen sich freier, selbständiger und erscheinen öfters in lustig bewegter, tanzender Stellung mit Kastagnetten in den Händen, den Schaft graziös und leicht auf dem Kopfe balancierend. Namentlich an den Thymiaterien finden sich die Tänzer und Tänzerinnen. Diese Idee, den Schaft auf dem Kopfe eines Gauklers oder Tänzers balancieren zu lassen, ist eine recht ansprechende, denn ähnliche Kunststücke machen derartige Leute ja auch im Leben.

Am besten läßt sich die Vorliebe der Etrusker für figürliche Träger bei diesen Geräten an einem 0,53 m hohen Thymiaterion im Museum Gregorianum erkennen[1] (Fig. 46). Der dreiteilige Fuß des dem 2. Jahrhundert angehörenden Gerätes wird von drei zurückgebeugten halbnackten Frauengestalten gebildet, auf deren Schultern ein niederes Postament ruht. Dieses dient als Basis für einen aufrechtstehenden, nackten Jüngling, der den gerippten Schaft auf seinem Kopfe trägt. Auf dem Schafte erhebt sich eine fünfte Figur, wieder ein nackter Jüngling, der in der emporgehobenen Linken die Schale hält.

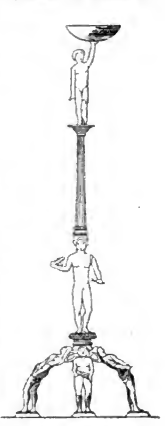


Fig. 46. Etruskisches Thymiaterion.

Auf ähnliche Weise, wie bei diesen Trägern der Kandelaber- und Thymiaterienschäfte kommt das Motiv des Tragens bei einer unweit Montepulciano gefundenen Figur des Charun zum Ausdruck. Charun ist geflügelt, er kniet mit dem rechten Bein[2] und trägt mit den Spitzen seiner Hadeskappe die Schale eines Kottabosgestelles.

Neben den Kandelabern und Thymiaterien weisen die Pfannen häufig figürliche Träger auf. Sie entsprechen in der Haltung völlig den griechischen Typen; die Pfannen halten sie mit symmetrisch emporgehobenen Armen, während die Beine des bequemen Anfassens halber fest zusammengeschlossen sind.[3]

---

[1] Martha, L'art étrusque. 528. Fig. 364.

[2] Er ist offenbar als aus der Tiefe emporsteigend gedacht. Petersen, Röm. Mitt. X, 84; Waser, Charon, Charun, Charos (1898). 149 n. 57.

[3] Blümner, Kunstgew. im Altert. 2. Abt. 103; Friederichs, a. a. O. 140 ff.; Martha, a. a. O. 518 ff.

Viel seltener finden sich Stützfiguren an den Spiegeln. Sie bilden hier im Gegensatze zu den griechischen Objekten gleichsam nur die Ausnahme von der Regel. Die Etrusker legten eben viel mehr Wert auf die dekorative Ausstattung der Rückseite des Spiegelrundes als auf die künstlerische Gestaltung des Griffes. Am häufigsten ist unter diesen Stützfiguren wieder Aphrodite vertreten. Bisweilen dient auch Nike als Spiegelgriff.[1] Nike war Symbol jedes Gelingens, sowohl bei Göttern als bei Menschen[2] und daher auch für Spiegel eine passende Dekoration: «müssen nicht heutzutage die Gefallsüchtigen viele ihrer Eroberungen aus ihrem unzertrennlichen und treuen Gefährten dem Spiegel herleiten.»[3]

Auch an Kupferbechern und deren Buccheronachbildungen kommen figürliche Träger vor. Sie stimmen in der Anordnung mit den besprochenen Stützfiguren an den griechischen Steindreifüßen überein. Bald sind es zwei, bald vier Figuren archaischen Stiles, die um eine zentrale Stütze herumgestellt und bisweilen mit anderen Stützen wechselnd, den Kelch tragen.[4]

[1] Gerhard, Etruskische Spiegel IV. n. 318. Reinach, Repert. de la Stat. II, 393.
Häufiger kommt es vor, daß an den Griff Flügelwesen angebracht sind, deren ausgebreitete Flügel über den eigentlichen Griffansatz hinübergreifen, so daß sie als Träger des Spiegelrundes erscheinen. vgl. Petersen, Röm. Mitt. XII, 123; Blümner, a. a. O. 2. Abt 112.

[2] Preller, Griech. Mythol. I. 388.

[3] Mylonas, Archäol. Ztg. XXXIII, 162.

[4] Petersen, Röm. Mitt. XII, 24 ff. Taf. I.

## X. RÖMISCHE KUNST.

WIR kommen mit der römischen Architektur, dem letzten Sprößling der Antike, zum reichsten Kapitel unserer Untersuchung. Denn anknüpfend an die etruskische und hellenistische Architektur hat sich die prachtliebende römische Baukunst zur Belebung ihrer gewaltigen Bauschöpfungen in reichstem Maße des Schmuckes bedient. Freilich herrschte ursprünglich die Polychromie als künstlerisches Ausdrucksmittel vor. Aber schon in der römischen Kaiserzeit begann an deren Stelle die Meißelarbeit mehr und mehr zu treten, die endlich in der sogenannten Barockperiode zur Überladung der Bauglieder hinführte.

### a) Säulen.

Die Römer haben keine Säulen erschaffen, sondern schon in frührepublikanischer Zeit die heimische tuskische Säule, sowie die griechischen Säulenordnungen in ihrer hellenistischen Gestaltung aufgenommen. Wenn sie nun auch die überkommenen Säulenformen keineswegs sklavisch nachahmten, so wurde doch, wenn der Säulenschaft überhaupt geschmückt werden sollte, durch längere Zeit hindurch die Kannelur beibehalten.

Mit der fortschreitenden Entwicklung der Römerkunst nach der dekorativen Seite hin und der immer häufigeren Verwendung der Säule nicht nur als stützendes, sondern auch als rein dekoratives Element, machte sich jedoch das Verlangen geltend, das Säulenwerk wechselreicher und plastisch wirkungsvoller zu gestalten. Dieses Verlangen nach immer reicherem Schmucke ließ zunächst eine Menge von phantastischen Kapitellen entstehen, die außer den Akanthusblättern mit den verschiedenartigsten Motiven, wie menschlichen Figuren, Greifen, Delphinen, Adlern, Trophäen und dergl. ausgestattet wurden. Aber das Auge war auch der immer und immer wieder angewendeten Kannelur etwas müde geworden. Die Folge

war, daß das Ornament auch Eingang am Schafte der Säule fand. Es waren aber weniger die Monumentalsäulen, als vielmehr die in kleineren Dimensionen ausgeführten Säulen, die diesen Schmuck erhielten.

Wann, wo und an welchem Gebäude nun eine plastische Dekoration des Schaftes zum ersten Male angewandt wurde, läßt sich nicht ermitteln. Mit Sicherheit läßt sich nur soviel sagen, daß es hauptsächlich die Kunst der mittleren und späten Kaiserzeit war, die plastischen Schmuck am Schafte verwendete.

Die plastisch dekorierten Säulen, die fast alle der korinthischen oder Composita-Ordnung angehören, lassen sich am besten nach ihren stilistisch übereinstimmenden Merkmalen betrachten. Die auf den Wandmalereien des 2. 3. und 4. Stiles dargestellten Säulen können hierbei nicht herangezogen

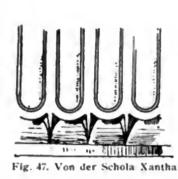


Fig. 47. Von der Schola Xantha

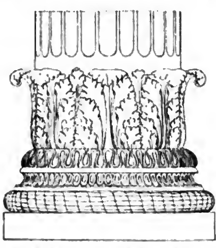


Fig. 48. Säule von den Bädern in Nîmes.

werden. Die Architekturen des 2. Stiles (100 – 0 v. Chr.) zeigen allerdings noch der Wirklichkeit entsprechende Formen, aber die Ausschmückung der Gebälke tragenden Säulen mit Schuppenmotiven und dergl. ist eine willkürliche. Dies geht schon daraus hervor, daß in Pompeji, wo sich die Wandmalerei 2. Stiles am besten verfolgen läßt, die Säulenschäfte zu jener Zeit entweder kanneliert oder glatt gelassen sind. Nur Kandelabersäulen und andere nicht im Architekturverbande stehende Säulen weisen den gleichen Schmuck wie die gemalten Rundstützen auf.[1] Die Architekturen des dritten und vierten Stiles sind phantastische Gebilde, die in keinem Falle der Wirklichkeit entsprechen.

Den einfachsten ornamentalen Schmuck haben die Säulenschäfte der im korinthischen Stile erbauten, sogenannten Schola Xantha.[2] Er besteht

[1] Vgl. die eine Doppelherme (Bakchus und Ariadne) tragende Säule im Garten des Peristyles des Hauses der Vettier und die Fragmente von pompejanischen Kandelabersäulen im Museum in Neapel.

[2] Durm, Bauk. der Römer. 2. Aufl., 388.

einzig aus Blattspitzen, die der Richtung der mit Rundstäbchen verzierten Stege folgend,[1] sich zwischen die unteren Endigungen der Kanneluren setzen. (Fig. 47.)

Eine andere hübsche Dekoration am unteren Teile des Schaftes zeigen die Säulen an einem Straßenbogen in Gerasa (Zeit Hadrians?)[2] sowie an den Bädern von Nîmes[3] und am Baptisterium Konstantins[4] in Rom. Die Schäfte sind hier von hoch emporstrebenden stilisierten Akanthusblättern umschlossen (Fig. 48). Dieses zur tektonischen Hervorhebung des unteren Säulenansatzes dienende Motiv hat schon die griechische Kunst an freistehenden Säulen verwendet, wie wir dies an der in Delphi entdeckten Akanthussäule sahen. Vermutlich haben dann syrische Baumeister dieses Motiv zuerst an den im Architekturverbande stehenden Säulen angebracht.

Bisweilen trat zu diesem Ziermotive ein zweites. So weist eine kleine Säule des Museo Chiaramonti[5] aus dem Blattkelche aufsteigende und den kannelierten Schaft umziehende Efeuranken auf. Eine kleine Säule aus der Villa Hadrians[6] ist ebenfalls von Efeuranken umwunden, die Ranken sind aber hier von dem Blattkelche durch einen glatten Fries getrennt.

An einer toskanischen Säule im Hofe des h. Hieronymus in Rom (Fig. 49) ist das Blattwerk nicht nur an ihrem unteren Ende, sondern ähnlich wie an der delphischen Akanthussäule auch am Halse und noch zweimal am Schafte angeordnet, wodurch dessen Kannelur in ungefähr drei gleiche Teile zerlegt wird.

Fig. 49. Säule im Hofe des h. Hieronymus in Rom.

Während bei allen diesen Beispielen der Blattkranz emporstrebt, so daß der Schaft gleichsam aus ihm herauswächst, ist er an Säulen des Tempels der göttlichen Praxedes in Rom und eines Tempels in Siah[7] (Epoche des Herodes) umgekehrt verwendet. Er umhüllt hier den Schaft glockenförmig (Fig. 50), wie bei der persischen Säule.

---

[1] Das Auflegen von Rundstäbchen auf die Stege findet man noch an anderen Säulen, so z. B. an den inneren Säulen des Pantheons. Man wollte durch diese Verzierung eine reichere Wirkung des Schaftes erzielen. Häufiger wurde das untere Drittel der Kannelierungen mit Rundstäben, resp. flachen Pfeifen ausgelegt, so bereits an dem Tempel von Brescia.

[2] Laborde Syrie 79; Durm a. a. O. 424, Fig. 125.

[3] Durand, Recueil et Parallèle des édific. de tout genre, anc. et modern. Taf. 74; Diction. de l'Acad. des Beaux-Arts, II, pl. 15; Piranesi, Opere XIII, Taf. 111.

[4] Durand, a. a. O. T. 74; Diction. de l'Acad. des Beaux-Arts, II, pl. 15.

[5] Amelung, Skulpt. des Vatik. Mus., 377 n. 40 C. Taf. 35.

[6] Canina, Gli edif. di Roma antica e sua campagna. VI, Taf. 150.

[7] Vogüé, Syrie centrale, Taf. 2 u. 3; Piranesi, a. a. O. XIII, Taf. 111; Durand, a. a. O. Taf. 74.

Ganz andern Schmuck über der Basis zeigen Säulen des Tempels der Juno Martialis in Rom.[1] Sie sind mit einem außerordentlich beliebten Motiv der römischen Zierkunst nämlich mit Bukranien verziert. Diese finden sich schon an freistehenden Säulen (Anathemträgern) der alten Vasenmalerei, nur ist hier der Stierschädel am oberen Ende des Schaftes angebracht.[2]

Ganz nach dem Vorgange am Artemision in Ephesos ist eine im Schutte Roms liegende Säule verziert.[3] An Stelle der edel gestalteten Griechen umziehen hier acht ?[4] paarweise geordnete, einander zugewandte Isispriester den 4,75 m hohen Schaft. Die 0,85 m hohen Figuren stehen auf bockartigen Gestellen, und tragen ein langes, in archaistische Falten



Fig. 50. Säule aus dem Tempel der göttl. Praxedes.

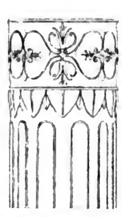


Fig. 51. Fragment einer römischen Säule.

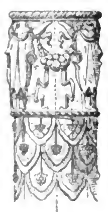


Fig. 52. Römische Säule.

gelegtes Gewand. Auf ihrem kahlen, mit Lorbeer (?) bekränzten Haupt ruht ein Kanopus, der oben mit einem reichen Kopfschmucke versehen ist. Vielleicht gehörte diese Säule einem dem Isisdienste geweihten Tempel an.

Säulen mit plastischer Verzierung am oberen Teile des Schaftes sind nur wenige erhalten geblieben.[5] Ihr Hals ist ähnlich wie an den Säulen des Erechtheions durch Blättchen und Wulst markiert und von Rankenmotiven umwunden. Unterhalb des Halses ragen dreieckige Blättchen hervor. Unter diesen beginnt die Kannelur (Fig. 51).

Zur Umhüllung des ganzen Schaftes mit Ornamenten verwendete die

[1] Donaldson, Archit. Numismat. 17 n. 4

[2] Mon. de l'Inst. 1859, pl. XXI.

[3] Matz u. Duhn, Antike Bildw. in Rom, III, n. 3489, Casa Tranquilli.

[4] Die Säule ist tief in die Erde gesunken und liegt der Länge nach. Infolgedessen sind nur zwei und ein halb Paar zu sehen.

[5] Durand, a. a. O., Taf. 74.

römische Architektur öfters Schuppenornamente und Lorbeerblätter. Zu den schönsten, mit Schuppenornamenten bedeckten Säulen dürften die zwei mittleren Säulen der Hauptfront des zwischen Trevi und Spoleto liegenden Tempels des Clitumnus (spätere Kaiserzeit) gehören.[1] Auch im Lateranmuseum sind verschiedene Fragmente solcher Säulen von guter Arbeit.[2] Bisweilen wurde der Hals der mit schuppenartigen Motiven bedeckten Säulen mit einem andern Schmucke versehen, so z. B. mit Bukranien, die Fruchtgehänge tragen[3] (Fig. 52). Unschön ist es, wenn die Schuppenornamente nur den unteren Teil des Schaftes umhüllen und darüber die Kannelur beginnt, wie dies Säulchen an einem Grabsteine im Museum in Mainz zeigen, einem geringen Werke provinzialer Kunst aus der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr.[4]

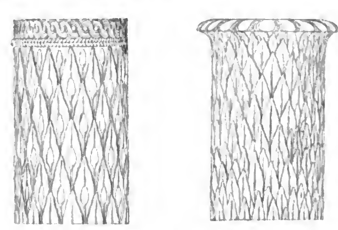


Fig. 53. Fragmente römischer Säulen.

Die Lorbeerblätter an den Säulenschäften sind in der Regel auch schuppenartig angeordnet und stilisiert[5] (Fig. 53).

Diese schuppenartigen Motive dürfen noch als gut gewählt bezeichnet werden, da sie immerhin das Aufwärtsstrebende des Schaftes ausdrücken. Wir fanden sie bereits an Säulen der altbabylonischen und an Pilastern der hellenistischen Kunst. An eine Übertragung der Motive von diesen älteren Kunstperioden muß aber nicht notwendigerweise gedacht werden.

Bisweilen kommt es auch vor, daß das den Schaft umziehende Pflanzenwerk ganz naturalistisch gebildet ist. So ist ein Fragment einer Säule in Rom[6] mit Efeu umrankt, auf dessen Zweigen Vögel sitzen und Beeren

---

[1] v. Lützow, Die Kunstschätze Italiens, 357; Piranesi, a. a. O. VIII. Taf. 26.
[2] Piranesi, a. a. O. VIII, Taf. 10 n. 4 u. 5; Taf. 14.
[3] Durm, a. a. O., 391.
[4] Lindenschmit, Die Altert. unserer heidn. Vorzeit I, 4. 6, 1, Furtwängler. Abh. d. bayer. Akad. d. Wissensch. XXII, 3 Abt. Taf. XI.
[5] Durand, a. a. O., Taf. 74.
[6] Durand, a. a. O., Taf. 74.

picken (Fig. 54). Ein anderes Fragment einer Säule aus der Villa Hadrians[1] ist am oberen Teil mit Weinlaub verziert, während der untere Teil eine eigenartige Kombination von menschlichen, tierischen und pflanzlichen Formen aufweist. An diesem Säulenfragment findet sich zudem der von den Römern so beliebte Wechsel von Hoch- und Flachrelief (Fig. 55).

Zwei ganz naturalistisch gebildete Säulen, die angeblich aus Etrurien stammen, stehen im Louvre.[2] Sie zeigen die Struktur eines Baumstammes mit Astansätzen (Fig. 56). Die spätmittelalterliche Kunst hat diese Säulen wiederholt. Auch in der Hochrenaissance kommen sie vor, so am Säulenhofe Bramantes zu Sant' Ambrogio in Mailand.



Fig. 54. Fragment einer römischen Säule.



Fig. 55. Säulenfragment aus der Villa Hadrians.

Hie und da wurden auch die Säulenschäfte in ähnlicher Weise wie die Stuckreliefsdecken in Felder geteilt, und diese mit Ornamenten ausgefüllt. Ein hübsches Beispiel dieser Art ist im Saale der Tiere im Vatikan. Hier wechseln am Schafte große achteckige mit kleinen viereckigen Feldern ab. Die viereckigen Felder sind mit zierlichen Rosetten ausgefüllt, während die polygonalen bald durch fein durchgebildete Masken, bald durch trefflich wiedergegebene Tiere belebt sind (Fig. 57). An Mosaiksäulen des Neapler Museums[3] sind die geometrischen Kompartimente durch Blütenkelche hergestellt, die auf Diagonallinien aufgereiht sind; an den Kreuzungs-

---

[1] Canina, a. a. O., VI, T. 150 ff.; Gusmann, La villa impériale de Tibur (Villa Hadriana) 369, Fig. 410.

[2] Durm, a. a. O. 407.

[3] Sie stammen aus Pompeji und trugen ehemals einen zur Feier von Totenmahlen bestimmten Pavillon, der sich in einem zu Gräbern einer Villa (Casa delle colonne di musaico) in Annex stehenden Garten befand. Finati, Real Museo Borbonico. XIV. 1 ff., Taf. 48; Blümner, Kunstgew. des Altert. I. Abt. 240; Mau, Pompeji in Leben u. Kunst. 410.

stellen befinden sich Rosetten mit vier kreuzweise davon ausgehenden Blütenprofilen. Auch die Felder sind mit Rosetten ausgefüllt (Fig. 58). Entsprechend dem Materiale ist aber die Dekoration keine plastische. Durch die gleichmäßigen Wiederholungen der Muster und die halb abgeschnittenen Blumenprofile an den Rändern klingt sie an die Verzierungs-





Fig. 56. Römische Säule im Louvre.



Fig. 57. Römische Säule im Museum des Vatikans.

art des «unendlichen Rapports»[1] an, die wohl aus dem hellenistischen Osten nach Italien gelangt ist.

An den beiden letzten Beispielen tritt neben anderen Ziermotiven die Rosette am Säulenschafte auf. Die römische Architektur hat aber auch Säulen geschaffen, bei denen die Rosetten als ausschließlicher, plastischer

[1] Riegl, Stilfragen 310 ff.

Schmuck des Schaftes verwendet ist. An einem Fragment einer solchen Säule im Lateranmuseum sind die Rosetten konkav gestaltet und gleichmäßig in kleinen Zwischenräumen am Schafte gruppiert (Fig. 59).

Ziemlich häufig machte die römische Baukunst von den gewundenen Säulen, d. h. den Säulen mit spiralförmiger Kannelierung, Gebrauch.[1] Namentlich im Osten des Reiches fanden sie Verwendung. In den meisten Fällen, so am Theater in Termessos, dem Tempel des Clitumnus bei Spoleto,[2] der Porta de' Borsari zu Verona,[3] (265 n. Chr.), an Baldachinen,[4] Sarkophagen,[5] Grabaltären[6] und andern Werken, steigen die Windungen wie an den Spiralsäulen der mykenischen und griechischen Kunst in kon-

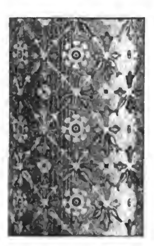


Fig. 58. Mosaizierter Säulenschaft aus Pompeji.

tinuierlicher Weise von der Basis zum Kapitell empor. Manchmal wurden aber auch die Windungen unterbrochen und mehrere, mit figürlichen und pflanzlichen Motiven belebte Friese eingeschaltet (Fig. 60).[7] Aber damit begnügte sich die römische Kunst noch nicht. Wie sie bei dem Bestreben, malerisch zu wirken in der nach Hadrian (117—138) beginnenden Barock-

[1] Diese Säulen spielten dann in der christlichen Kunst des Mittelalters und der Hochrenaissance eine bedeutende Rolle, ich erinnere nur an die Säulen des Kreuzganges hinter dem Lateran und die Säulen Berninis am Tabernakel in St. Peter zu Rom.

[2] Lützow, a. a. O., 357; Piranesi, a. a. O. VIII. T. XXVI.

[3] Manara, Di due antichissime porte esistenti a Verona, 5. Taf. V u. f.

[4] Gaz. archéol. 1881. 268. Fig. 1.

[5] Robert, a. a. O., III. Taf. XL; Amelung, a. a. O., Taf. DI; Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunst, 196 Fig. 140.

[6] Eine ganze Anzahl von Grabaltären mit schraubenförmig gekehlten Säulen sind bei Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit (1905), 136 ff. abgebildet; vgl. auch Reinach, Repert. de la Stat. I. pl. 250–253.

[7] An den gewaltigen Ehrensäulen des Trajan und des Marc Aurel ist das den Schaft umwindende Band vollständig mit reichen, figürlichen Skulpturen bedeckt. Hier ist aber die struktive Tätigkeit der Säule auf ein Geringes eingeschränkt, indem sie nur den Zweck hat, die Statue des Kaisers aufzunehmen; dafür ist die dekorative Ausstattung in den Vordergrund gerückt.

periode Gebälke rundete und bog,[1] so setzte sie auch in dieser Zeit den ganzen Säulenschaft in Bewegung. Solche gewundene Säulen stehen heute noch im S. Peter zu Rom.[2] Sie trugen ehemals mit anderen das Ciborium der alten Peterskirche. Der leicht bewegte Schaft ist durch schmale Ringe und stilisiertes Akanthusblattwerk in vier Felder zerlegt. Die erste und dritte Zone ist mit gewundenen Kannelierungen geschmückt, während die anderen Felder mit reichem Blatt-, Blüten- und Rankenwerk umzogen sind, zwischen das in geschickter Weise geflügelte Genien und andere figürliche Motive eingestreut sind (Fig. 61). Nach der Tradition stammen diese Säulen vom Allerheiligsten des Tempels von Jerusalem, sind durch Titus nach Rom gebracht, dort zuerst im Friedenstempel aufgestellt und dann später nach der Petersbasilika transportiert worden. Man hat sie deshalb auch bei Darstellungen des Tempels von Jerusalem öfters nachgebildet. So findet man sie auf zweien der Teppichkartons Raffaels, der Heilung des Lahmen und der Darbringung im Tempel,[3] in dem berühmten Gebetbuche Jean Fouquets[4] und auch bei Rubens. Diese Tradition entspricht aber nicht den Tatsachen, denn Josephus erwähnt bei seiner ausführlichen Beschreibung des Tempels des Herodes die Säulen nicht. Ebensowenig spricht er von ihnen bei der Aufzählung der im Triumph zur Schau getragenen Beutestücke des Tempels.[5] Weiter ist zu bedenken, daß die jüdische Religion alles Figürliche streng verbot[6] und daß Herodes beim Tempelbau die pharisäischen Forderungen ängstlich befolgte.[7] Vom Tempel in Jerusalem stammen also diese Säulen nicht her. Doch können sie sehr wohl von irgend einem Orte Syriens herrühren; für ihre Entstehung im Osten des römischen Reiches spricht die Art ihrer dekorativen Ausstattung.

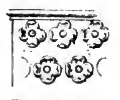


Fig. 59. Fragment einer römischen Säule.



Fig. 60. Römische Säule.

Lebhaft bewegte, mit Weinlaub, Efeuranken, Bakchusmasken und anderen Motiven verzierte Schäfte sind im Thermenmuseum in Rom[8]

[1] Vgl. den Rundtempel von Heliopolis.

[2] Gurlitt, Gesch. d. Barockstiles in Italien, 319.

[3] Die Säulen finden sich auch auf einem Freskogemälde Raffaels, der Schenkung Constantins. Hier ist das Innere der Peterskirche dargestellt.

[4] Auf die Nachbildung der Säulen in diesem Gebetbuch machte mich in liebenswürdiger Weise Herr Prof. Dr. Brun aufmerksam, wofür ich ihm hiermit vielmals danke.
Fouquet war zwischen 1440 und 1443 in Rom und hat dort die Säulen gesehen.

[5] Josephus, Jüdischer Krieg. Buch VII. Kap. 5, § 5 und § 7.

[6] Exodus 20, 4 und 5; Deut. 4, 15—18 und 23; Kap. 5, 8 u. 9; Kap. 27, 15.

[7] Joseph. Antiqu. XVII, 6, 2—4. B. J. I. 33, 2—4. Wie fanatisch die Juden in dieser Beziehung waren, geht daraus hervor, daß sie den anstößigen Adler vom Tempel heruntergeschlagen haben. Ebd. 3.

[8] Helbig, Führer II, 102 n. 924, 130 n. 953.

(Fig. 62). Teils waren sie als Kandelaberständer verwendet, teils dienten sie als plastischer Schmuck in Gartenanlagen. Sie sind nur deshalb für uns von Interesse, weil sie zeigen, daß die außerordentlich bewegten Formen, die die Hochrenaissance den gewundenen Säulen gab,[1] ihren Vorgang schon in der römischen Architektur haben.

Endlich ist noch eine eigenartige Bereicherung des Säulenschaftes




Fig. 61. Römische Säule.



Fig. 62. Römische Ziersäule.

zu erwähnen. Man sieht nämlich an Säulen von Bauten Syriens, in Palmyra, Kanawat und Atil aus der Mitte des Schaftes mehr oder weniger reich verzierte Konsolen vortreten, die zur Aufnahme von Statuen bestimmt waren.[2]

[1] Vgl. die Säulen Berninis am Tabernakel im St. Peter.

[2] Imhoof-Blumer, Kleinasiat. Münzen II. (Sonderschriften des österr. archäol. Inst. III.) Taf. 20 n. 20; vgl. auch Durm, Bauk. der Etrusker und Römer, 2. Aufl., 389

### b) Pfeiler.

Der plastischen Dekoration des Pfeilers standen ästhetische Bedenken viel weniger im Wege als der der Säule. Infolgedessen konnte das Ornament an ihm viel leichter Eingang finden als am Säulenschafte. Es hat sich denn auch am Pfeiler, und zwar namentlich am Wandpfeiler, dem Pilaster, reich entfaltet. Schon in Augusteischer Zeit machte man von den plastisch verzierten Pfeilern häufig Gebrauch. Ihre größte Verbreitung fanden sie aber, wie die plastisch verzierten Säulen in der sogenannten Barockperiode, denn hier herrschte vielfach das Bedürfnis, die vorkommen-

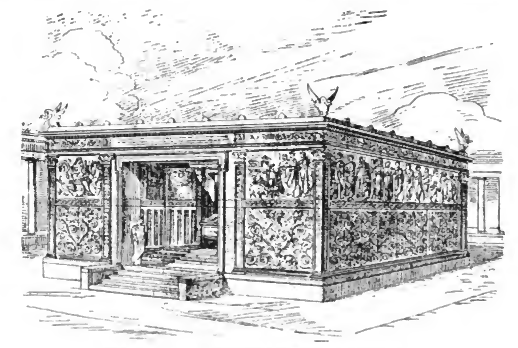


Fig. 63. Ara pacis Augustae. (Rekonstruktion nach Durm.)

den Flächen nach der Weise des Tischlerwerkes in Rahmen und Füllung zu gliedern und die Füllung mit Meißelarbeit zu bedecken.

Keineswegs hat sich aber die plastische Dekoration des Pfeilerwerkes an den verschiedenen Orten und den verschiedenen Bauwerken gleichmäßig verbreitet. Neben den Künstlern Italiens sind es namentlich die Baumeister Syriens, die so oft von plastisch dekorierten Pfeilern Gebrauch machten, und zwar verwendeten sie diese hauptsächlich an den öffentlichen Denkmälern, den Triumph- und Ehrenbögen, den ihnen verwandten monumentalen Straßentoren und an den Villen der Kaiser und Reichen. Auch an Grabmonumenten, Sarkophagen, Grabsteinen, Aediculae, Brunnenhäusern und anderen kleineren Werken waren sie beliebt. Seltener finden sie sich an Heiligtümern.

Es liegt nun kein Grund vor anzunehmen, daß die Dekoration des Pfeilerschaftes eine autochthone Bildung der Römer ist. Wie wir sahen war diese schon in der hellenistischen Epoche in Gebrauch. Von einer der Hauptstätten dieser Kunst, Antiochia oder Alexandria, dürfte das Motiv nach Italien übertragen worden sein. Die Verbindung Roms mit dem hellenistischen Osten war ja schon in republikanischer Zeit eine rege.



Fig. 64. Eckpfeiler der Ara pacis Augustae.

Es bleibt aber das Verdienst der römischen Kunst, die plastische Dekoration des Pfeilerwerkes in außerordentlich mannigfaltiger Weise durchgebildet zu haben. Sie hat damit den späteren Kunstperioden eine Fülle der schönsten Vorbilder überliefert.

Was nun die Art der Pfeilerdekoration anlangt, so kam, wie bei den Säulen, neben der stilisierenden auch die naturalisierende Richtung, die sich schon in Augusteischer Zeit geltend machte, in Anwendung. Analog dem Entwicklungsgange der römischen Kunst hatten die Ziermotive

der Pfeiler in den älteren Perioden noch einen strengen Charakter. Allmählich wurden aber die Formen immer reicher und üppiger gestaltet. Damit ging es mit der ideal-stilistischen Richtung abwärts. Die naturalisierende Richtung bewegte sich aber in aufsteigender Linie. Sie entwickelte

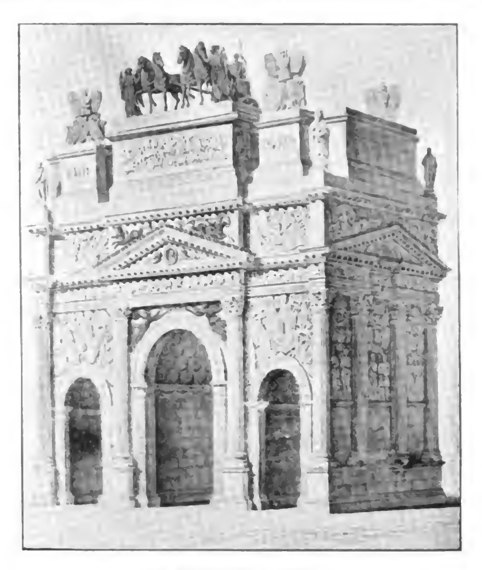


Fig. 63. Triumphbogen zu Orange.

sich dem figürlichen Relief entsprechend immer weiter im malerischen Sinne und erzeugte öfters köstliche Schöpfungen.

Faßt man die einzelnen Beispiele näher ins Auge, so sieht man, daß von allen Ornamenten die Akanthusranke[1] am häufigsten am Pfeilerschafte

[1] Der Akanthus ist überhaupt die bei den architektonischen Verzierungen am häufigsten angewendete Pflanze. Er kommt in allen Größen vor.

verwendet worden ist. Die Form ist verschieden je nach Ort, Zeit, des Künstlers Individualität und dem verwendeten Materiale. Zu den ältesten und zugleich schönsten Beispielen dürften die Eck- und Türpilaster des Altars der kaiserlichen Friedensgöttin (Fig. 63) gehören, der 13 v. Chr. vom Senate zu Ehren des Augustus auf dem Campus Martius gestiftet und 9 v. Chr. eingeweiht wurde.[1] Das Rankenwerk mit dem scharf gezackten Blattschnitte und den fein stilisierten Blättern und Blüten entwickelt sich aus einem senkrecht aus der Mitte der Pilaster aufsteigenden Stengel. Deutlich tritt hier der von Augustus geförderte griechische Klassizismus zutage (Fig. 64). Fein ausgeführt waren auch die Rankenornamente an den Torpfeilern des ebenfalls der Augusteischen Zeit angehörenden, 1805 zerstörten Bogens der Gavier in Verona.[2] Ueppiger und schwerer sind die Akanthusranken an den Flächen der Imposten des dreitorigen Triumphbogens des Tiberius zu Orange[3] (21 n. Chr.?) (Fig. 65), an den inneren Imposten des Titusbogens in Rom,[4] an den Torpfeilern des Bogens der Sergier in Pola (Zeit Trajans)[5] und des (verschwundenen) Trajansbogens in Rom,[6] an den Pilastern des aus der Zeit Trajans oder Hadrians stammenden Bogenbaues von Cavaillon[7] und an den Pilastern und Imposten des prächtigen Ehrenbogens von Tripolis[8] (Zeit des Antonius Pius). Die Ornamente entwickeln sich an diesen Pfeilern bald aus einem aus der Mitte des Schaftes aufsteigenden Stengel, bald aus einem Akanthuskelche, bald steigen sie direkt aus der Basis des Schaftes empor. Als weiterer Schmuck tritt zu den Ranken mit den anhaftenden Blätter- und Blütenmotiven an den Pilastern des Titusbogens Roms Adler, der auf den obersten Ranken sitzt. Man findet dieses Motiv noch öfters am oberen Ende von plastisch verzierten Pfeilern, so in hübscher Ausführung an den Eckpilastern einer bei Todi gefundenen, jetzt im Vatikan befindlichen Ädicula,[9] wo die Adler mit Schlangen kämpfen und an den Pilastern der Ehrenpforte des Septimius Severus (204 n. Chr.?) am heutigen foro boario in Rom.[10]

---

[1] Bruchstücke der Ara Pacis Augustae sind in verschiedenen Sammlungen wie im Palazzo Fiano, der Villa Medici, im Vatikan, den Uffizien zu Florenz wie dem Louvre in Paris zerstreut, vgl Duhn, Ann dell' Inst. LIII, 302 ff. Tav. d'agg. V und W; Petersen, Röm. Mitt. IX, 171 ff.; derselbe, Sonderschr. d. österr. archäol. Inst. in Wien, II

[2] Wölfflin, Die antiken Triumphbögen in Italien. (Separatabdr. aus d. Repert. für Kunstwiss XVI), 5. Note 9. Das Monument, ein Kenotaph der Gavii, ist wegen seiner schönen Komposition in der Renaissancezeit verschiedenemal nachgebildet worden. (vgl. den Altar der Alighieri im rechten Querschiff von S. Fermo, den 4. Altar rechts in S. Anastasia u. a.)

[3] Caristie Monum. antiques à Orange, 1 ff., Taf. 2 ff.; Graef, Triumph- und Ehrenbögen in Baumeisters Denkm. d. klass. Altert. III, 1884.

[4] Piranesi, a. a. O. IV. pl. VII; Strack. Baudenkm. d. alten Rom, Taf. XIII.

[5] Stuart and Revett, The Antiquit. of Athens IV, Kap. 3. S. 15 ff. Taf. 1—10

[6] Donaldson, Arch. numism., 228 ff. n. 58.

[7] Caristie, a. a. O., 27.

[8] Graef, a. a. O., 1889.

[9] Amelung, a. a. O., 232, n. 91; Altmann, Die röm. Grabaltäre der Kaiserzeit, 139 u. 140, Fig. 114

[10] Graef, a. a. O., 1880.

An diesen Pilastern ist das Rankenwerk schon schwülstig, die Akanthusblätter legen sich aufdringlich um die Stengel der Pflanzenranken (Fig. 66). Ganz den Charakter der gesunkenen stilisierten Pflanzenrankenkunst des dritten Jahrhunderts zeigen die Akanthusranken der Pilaster an den Nischen im großen Altarhofe des Kolossaltempels des Zeus von Baalbeck[1] (Helio-

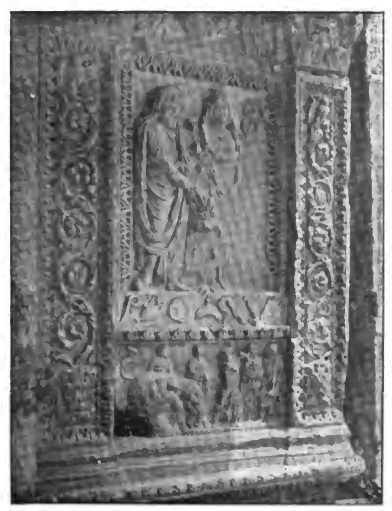


Fig. 66. Von der Ehrenpforte des Septimus Severus.

polis) und der Tor- und Fensterpilaster der Porta de' Borsari (265 n. Chr.) sowie der Porta de Leoni in Verona.[2]

Bisweilen wurden die Akanthusranken an den Pfeilern auch nur als Umrahmung für andere Ziermotive verwendet. So an einem großen, in den Krypten der Peterskirche eingemauerten Pilaster der Kaiser-

[1] Wood and Dawkins, The ruins of Baalbec (1757), pl. XVIII; Frauberger, Die Akrop. von Baalbeck (1892), Taf. VI; Puchstein, Ausgrab. in Baalbeck, im Jahrb. d. arch. Inst. XVI, 145.

[2] Manara, Di due anticissime porte esistenti a Verona, Taf. V ff.

zeit.[1] Durch das fast überreiche Ranken- und Blattwerk, das größere und kleinere Runde bildet (clypei) ist dieser übersichtlich in drei Hauptabteilungen gegliedert. Alle Runde sind entweder durch figürliche Motive oder durch Blattwerk ausgefüllt. Im Hauptgrund der mittleren Abteilung (Fig. 67) sieht man die Büste einer reich mit Früchten und Blumen bekränzten Naturgöttin mit einem Kinde am Busen. Um sie gruppieren sich in den vier kleineren Runden die Schildbilder der deutlich charakterisierten 4 Jahres-



Fig. 67. Reliefpilaster in den Crypten der Peterskirche

zeiten. Im Hauptrund der unteren Abteilung steht Apollo mit dem Bogen in der Linken, einen Lorbeerzweig in der Rechten; zu seiner Linken befindet sich ein Dreifuß zu seiner Rechten ein Greif. Greifen springen auch aus den beiden Runden über dem Haupte des Gottes einander entgegen, während die obersten Runde mit Blattwerk verziert sind. Im Hauptrund der oberen Abteilung erscheint nochmals Apollo auf seine Leier gelehnt, ihm gegenüber Marsyas ohne Attribut und zwischen beiden ein jugendlicher Satyr. In den kleineren Runden unter dieser Gruppe sieht man die

[1] Michaelis, Anaglyphum Vaticanum. Taf. I. II u. III. Brunn, Sitzungsber. d. bay. Akad. d. Wissensch. philos.-philol.-histor. Kl. II, 112 ff.; Brunns kl. Schrift. ges. von Brunn u. Bulle, I, 64 ff. Fig. 22, 23 u. 24.

Halbfiguren der tragischen und komischen Maske, darunter in dem großen Rund wieder Blattwerk.

An einem anderen, aus der Zeit Neros stammenden Werke, dem sogenannten Nebenhause des Isistempels in Pompeji[1] sind durch zierliche Akanthusblätter die Flächen der Eckpilaster in kleine Runde geteilt und diese in ansprechender Weise mit menschlichen und tierischen Figuren, sowie anderen Motiven belebt (Fig. 68).

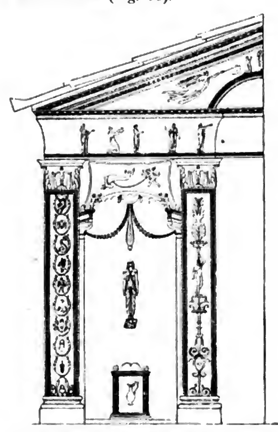


Fig. 68 Sog. Nebenhaus des Isistempels zu Pompeji.

Hie und da wurden die Pfeilerflächen auch mit gleichmäßig übereinander angeordneten Akanthuspflänzchen ausgefüllt; so an einem Prachttore in Palmyra, 2. Jahrh. n. Chr.[2] (Fig. 69). Die Ornamente zeigen hier die lahme und schematische Weise, in die die syrischen Baumeister bei der Formgebung des Akanthus meist verfielen.

Neben dem Akanthus hat sich die römische Kunst zur Belebung der Pfeiler schon frühe mit Vorliebe der Weinreben bedient. Man findet sie

[1] Der Isistempel stammt wahrscheinlich aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. und wurde nach dem durch das Erdbeben im Jahre 63 n. Chr. erfolgten Einsturz wieder aufgebaut. Vgl. Mau, Pompeji in Leben und Kunst, 164 ff.

[2] Wood and Dawkins, Les ruines de Palmyre, Taf. XXII, XXV, XLVII u. LI; Graef, a. a. O., 1891; Puchstein, Jahrb. d. archäol. Inst. XVII, 119.

in den verschiedensten Variationen verwendet. Ursprünglich belebte den Schaft eine einzelne stilisierte Weinranke, die vielfach aus einem Akanthuskelche oder einer Vase emporsproß. Hübsche Beispiele dieser Art sind an dem der Augusteischen Zeit angehörenden Neapler Musensarkophag[1] und im Vatikan. Später traten an Stelle der einzelnen Ranken ganze Reben in mehr oder weniger naturalistischer Durchbildung. Öfters sind sie von Vögeln lustig belebt. Charakteristische Beispiele sind in den verschiedenen Museen Roms zerstreut. Sie gehören zum größten Teile der mittleren und späteren Kaiserzeit an. Woher sie stammen ist meist unbekannt, einige

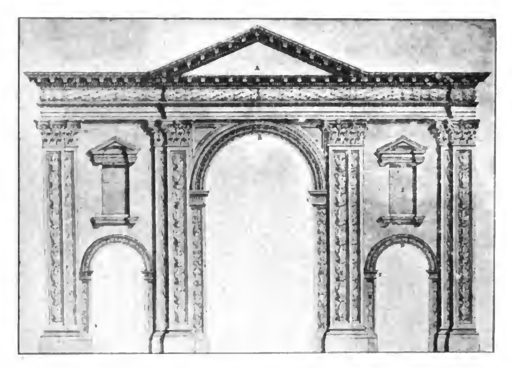


Fig. 69. Prachttor in Palmyra.

sehr schöne Exemplare stammen aus der Villa Hadrians bei Tivoli, die den Umfang einer Stadt hatte und im kleinen die Baukunst der ganzen alten Welt wiederspiegelte.

Die höchste Steigerung dieses Schmuckes zeigt ein Pilasterfragment des Lateranmuseums,[2] das auf dem Forum Trajanum gefunden wurde und der späten Kaiserzeit angehört. Der ganze Pilaster ist vollständig mit Weinreben gefüllt, in denen Vögel ihre Nester gebaut haben. Alles ist so naturalistisch gebildet, daß man einem mittelalterlichen Erzeugnis gegenüber-

[1] Archäol. Ztg. I, (1843) Taf. VII; Altmann, Archit. u. Ornament. der antik. Sarkoph. (1902) 54. Fig. 21.
[2] Durm, a. a. O., 427.

zustehen glaubt. Durch das Vor- und Zurücktreten des Weinlaubes ist eine reiche Skala von malerischer Farbenwirkung, ein interessanter Wechsel von Licht und Schatten erzielt (Fig. 70). Daß ein Teil der mit Weinreben



Fig. 70 Pilaster vom Forum Romanum

verzierten Pilaster an Bauten angeordnet war, die Bakchus geweiht waren, dürfte zweifellos sein. Sicher weiß man dies von einigen in Saintes gefundenen, mit spiralförmigen Ranken dekorierten Pilasterfragmenten, die dem 2. Jahrhundert zugeteilt werden.[1]

[1] Revue archéol. XIII, Deux Partie, 618 u. 619.

Weiterhin war auch bei der Dekoration des Pfeilerschaftes die Efeuranke beliebt. Sie entsprießt wie die Weinranke oft aus einem Akanthuskelche oder einer Vase, ist bald stilisiert, bald naturalistisch gebildet und ebenfalls häufig mit figürlichen Motiven belebt. Man findet derartige Pfeiler namentlich im Museo Chiaramonti des Vatikans.[1]



Fig. 71. Pilaster vom Grabmal der Haterier.

Der Akanthus, die Weinrebe und die Efeuranke sind aber nur einige der schmückenden Motive der Pfeiler. Neben ihnen hat die römische Kunst zur Dekoration dieser Stützen fast die ganze heimische Pflanzenwelt mit ihren Blättern, Blumen und Früchten herangezogen. So den Lorbeer, Eichenblätter und Eicheln, Rosen und Lilien, Weißdornblätter, Mohn, Korn-

[1] Vgl. Amelung. Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, (1902), Taf. 35, 38 ff.

ähren, Feigen, Obstsorten, Früchte aller Art u. a. mehr. Alle diese vegetabilischen Gebilde treten uns an den Pilastern in den verschiedenartigsten Kombinationen, in Hoch- und Flachrelief, oder beides zusammen wechselnd und oft mit Vögeln, kleinen Vierfüßlern und Insekten belebt, entgegen. Bald sind sie streng stilisiert, bald vollständig naturalistisch gebildet. Hübsche Wirkungen sind namentlich durch die Verbindung von streng stilisierten und naturalistisch gebildeten Ornamenten erreicht worden. Ich kann hier auf die zahlreichen, meist der mittleren und späten Kaiserzeit angehörenden Beispiele, die zum Teil in den Museen Roms[1] untergebracht sind und eine Fülle künstlerischer Phantasie erkennen lassen, nicht näher eingehen. Zum Beweise, welch herrliche Schöpfungen dieser Art die römische Kunst hervorgebracht hat, erwähne ich nur die Pilaster vom Grabmal der Haterier (Zeit Trajans) im Museum des Laterans (Fig. 71). Über Kirschzweigen erheben sich hohe rosenumrankte Vasen, auf deren oberem Rande Vögel sitzen. Die einzelnen Stengel, Blätter, Knospen und Blüten ragen, künstlerisch fein abgestimmt, bald mehr, bald weniger über dem bewegten Grund empor und erzeugen dadurch einen reichen Wechsel von Licht und Schatten. Hier hat die malerische Richtung der natürlichen Pflanzenornamentik ihren höchsten Triumph gefeiert.

Nur selten hat endlich die römische Kunst die menschliche Figur als Schmuck des Pfeilerschaftes verwendet. Sie eignet sich eben nicht besonders hierfür. In vierfacher Übereinanderstellung, je durch schmale Bänder getrennt, treten uns Figürchen an den Torpfeilern des uns durch Münzen bekannten Triumphbogens Neros entgegen.[2] Vielleicht sollten sie die vier Jahreszeiten repräsentieren wie die vier ungeflügelten Amoren an dem Pfeilerschafte eines Sarkophages im Museum in Mantua, den Robert der Zeit der Antonine zuschreibt.[3] Ebenfalls mit vier nackten, lebhaft bewegten Figürchen verziert sind die Eckpilaster an dem Grabmal der Secundinier zu Igel bei Trier, einem Werke des späten zweiten Jahrhunderts.[4]

### c) Stützfiguren.

#### α. Architektonische Stützfiguren.

Wie die griechische Kunst, so hat auch die römische von Karyatiden und Telamonen öfters Gebrauch gemacht. Viel Originales hat sie aber dabei nicht geschaffen, vielmehr stand sie fast durchweg in Abhängigkeit von den griechischen Typen. Diese wurden entweder geradezu kopiert oder nur leicht abgewandelt.

---

[1] Namentlich im Lateran-Museum und Vatikan.
[2] Donaldson, Archit. Numism. 222 n. 56.
[3] Robert, a. a. O. III, 20, Fig. 20.
[4] Springer-Michaelis, a. a. O., 436, Fig. 763.

Von den schönsten griechischen Karyatiden, den Koren des Erechtheions, haben sich mehrere römische Repliken erhalten. Eine unter der Leitung Thorwaldsens ergänzte Replik ist im Vatikan[1] (Braccio Nuovo). Eine andere, die früher im Hofe des Palazzo Giustiniani stand, ist in neuerer Zeit in das Ny-Carlsberg-Museum nach Kopenhagen verbracht worden.[2] Eine dritte Kopie steht im Palazzo Giustiniani.[3] Ihre Verwendung als Gebälkträgerin ist aber etwas zweifelhaft, da sie keine Schulterlocken hat. Von dieser Statue befindet sich eine ziemlich schlecht erhaltene Replik[4] im archäologischen Museum in Florenz (früher im Palazzo Capparelli ebenda).[5] Stephani,[6] Braun[7] u. a.[8] haben die Repliken im Braccio Nuovo und Palazzo Giustiniani mit den Karyatiden des Diogenes[9] im Pantheon des Agrippa identifiziert, ohne aber einen Beweis für diese Vermutung erbringen zu können. Wahrscheinlich sind die Stützfiguren des Diogenes, die ziemlich getreue Nachbildungen der Koren des Erechtheions gewesen sein dürften,[10] bei dem Brande, der den Bau des Agrippa unter der Regierung Trajans zerstörte, zu Grunde gegangen.

Vier römische Umbildungen der Koren des Erechtheions sind in der Glyptothek in München.[11] Sie stimmen in den Grundmotiven mit den Vorbildern ziemlich überein, nur tragen sie auf dem Kopfe statt des Kapitells einen mit Blattwerk verzierten Korb, der mit der einen Hand leicht gestützt wird. Die Ausführung ist grob, Furtwängler[12] glaubt, daß sie kaum vor dem 3. Jahrhundert n. Chr. entstanden sind. Wahrscheinlich stammen sie alle von einem Baue her, dafür spricht wenigstens die Gleichheit der Arbeit und des Marmors.

Vier verkleinerte Repliken der Karyatiden von Eleusis sind in der Villa Albani.[13] Sie sind 1761 bei Monte Porzio gefunden worden. Da der Restau-

---

[1] Helbig, Führer, 2 n. 1; Amelung, Die Skulpt. d. Vatic. Mus. 1, 9 n. 5, Taf. II; Burckhardt, Der Cicerone, 9. Aufl., 1, 114; Clarac 445, n. 814 C.

[2] Galler. Giustiniani I, n. 123; Clarac, 429 n. 737; Benndorf, Archäol. Ztg. XXIV, 231 u. 232; Burckhardt, a. a. O., 1, 114.

[3] Galler. Giustiniani I, n. 124; Clarac, 429 n. 740; Amelung, a. a. O., 11.

[4] Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien II, n. 414; Amelung, a. a. O., 10.

[5] Schreiber (Ant. Bildw. der Villa Ludovisi zu n. 116; Göttinger Gel. Anzeig. 1882, 627 ff.; Archäol. Ztg. XLI, 290 ff.) fügt diesen Kopien der athenischen Koren vermutungsweise eine weitere von Piranesi publizierte Statue sowie zwei Köpfe hinzu. Diese Statue kann aber sehr wohl mit einer der erhaltenen Statuen identisch sein. Ferner ist es nicht auszumachen, ob die Köpfe selbständige Exemplare bilden oder zu den erhaltenen Statuen gehören.

[6] Philol. V, 178.

[7] Bulletino, 1853, 37.

[8] Brunn, Künstlergesch. I, 518.

[9] Plin. 36, 38.

[10] Schreiber, Archäol. Ztg. XLI, 290.

[11] Furtwängler, Beschr. der Glyptothek, n. 305, 306, 371 u. 372; Arndt-Amelung, Einzelaufn. (mit Text von Bulic) n. 862, 859, 860 u. 861; Clarac 445, n. 811 E.

[12] A. a. O. 346.

[13] Helbig, Führer II n. 767, 768, 769 u. 770; Clarac III, 442 n. 807, 438 F n. 807 A, Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 94 c u. d. Drei der Figuren halten beide Arme empor, an der vierten ist der linke Arm gesenkt und an das Gewand gelegt.



Fig. 72. Replik der Karyatiden von Eleusis

rator die Originale nicht kannte, so hat er diese Repliken fälschlich als freistehende Korbträgerinnen ergänzt (Fig. 72). Zwei weitere, ebenfalls ergänzte Repliken sind in Torloniaschem Besitze. Eine davon ist im Museum Torlonio.[1]

[1] Schreiber, Archäol. Ztg. XXXVII, 66 u. 67 n. 390; Clarac 443, n. 812.

Da alle diese sechs Figuren in Stil und Anlage sich völlig gleichen, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie ähnlich den Jungfrauen am Erechtheion eine geschlossene Reihe an einem Baue bildeten.

Auf Vorbilder aus großer griechischer Zeit gehen auch die fünf an der Via Appia gefundenen Kanephoren der Bildhauer Kriton und Nikolaos zurück. Eine steht im Braccio Nuovo des Vatikans, eine zweite ist im Britischen Museum, die anderen sind in der Villa Albani untergebracht. Es sind drei zusammenhängende Typen. Den schönsten zeigt die Karyatide im Braccio Nuovo,[1] der die eine in der Villa Albani[2] im wesentlichen entspricht. Die Figur steht gerade aufrecht mit linkem Standbein, der rechte Fuß ist leicht zur Seite und vorgesetzt (Fig. 73). Das Obergewand über dem langen Chiton liegt mit dem einen Ende auf der linken Schulter und dem Arme auf, ist dann um den Rücken, die rechte Schulter und Arm genommen und wieder über die linke Schulter gewickelt. Die ganz verhüllte linke Hand ist bis über die Brusthöhe erhoben und rafft den Mantel auf, die Rechte, von der nur das Handgelenk sichtbar ist, hält einen in seiner äußeren Hälfte abgebrochenen, länglichen Gegenstand, der Ähnlichkeit mit einem Tuche hat. An dem Kopfe sind die Haare über die Stirn gescheitelt und seitwärts gestrichen, hinten von einem Bande zusammengehalten, das in eine Schleife gebunden ist, darunter fallen große gedrehte Locken gesondert über den Rücken. Auf dem Kopfe hat sie einen gewundenen Tragring (τύλη, σπεῖρα)[3] und darüber einen verzierten Kalathos. Die Figur ist vollständig überarbeitet und hat dadurch viel von ihrer ursprünglichen Feinheit verloren, was besonders ein Vergleich mit einer in Athen bei der alten Metropolis gefundenen Replik zeigt.[4] Amelung[5] glaubt, daß die lebhaft gewellten Locken am Kopfe, die großen gedrehten Locken im Nacken, die einfachen Formen des Gesichtes, die breiten Proportionen, der gleichmäßige Zug der Falten auf ein Original des 5. Jahrhunderts v. Chr., speziell des pheidiasischen Kreises weisen. Auch Bulle[6] sucht das Original im 5. Jahrhundert. Furtwängler[7] und Collignon[8] dagegen meinen, die Karyatide müsse auf ein Original der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts und zwar aus dem Kreise von Skopas und Praxiteles zurückgehen.

---

[1] Clarac III, 414 n. 811; Nibby, Museo Chiaramonti II. 43; Pistolesi, Il Vaticano descr. IV, 16. Friederichs-Wolters, Mus. zu Berlin, 1551; Helbig, a. a. O. I, n. 23.

[2] Clarac, a. a. O., 442 n. 808; Guattani Monum. ant. ined. 1788. Settembre. tav. 1; Friederichs-Wolters, a. a. O. 1556. Helbig, a. a. O. II, 70 n. 878.

[3] Vgl. Hermann-Blümner, Griech. Privataltert. 163.

[4] Bulle, Röm. Mitt. IX, 151, Fig. 1.

[5] Amelung, Die Skulpt. Roms, 65.

[6] A. a. O. 160.

[7] Furtwängler, Meisterw. der griech. Plastik, 570, Anm. 2.

[8] Collignon, Geschichte der griech. Plastik II, 691

Beim zweiten Typus im Britischen Museum[1] ist der linke Fuß parallel dem rechten nur wenig vorgesetzt und das Bein kaum entlastet. Die



Fig. 73. Karyatide des Vatikans.

Tracht besteht in einem weiten Chiton mit sehr langem Überschlag ohne

[1] Bulle, a. a. O., 138; Newton, Guide graeco-roman sculpt. I, 126; Clarac, 444 n. 813 (mit falscher Fundangabe); Ancient Marbles in the Brit. Mus. I, Taf. 4; Guattani, Mon. ant. ined. V (1788), fol. 60; Ellis, Townley Gallery II, 165, n. 4.

Gürtung; auf den Schultern wird durch Agraffen zugleich ein Mantel festgehalten, der hinten lang herabfällt und von der gesenkten Linken ein wenig nach vorn gezogen wird. Der rechte Unterarm geht wagerecht nach vorn. Hals, Ohren und Handgelenk sind reich verziert. Der Kopf hat viel Ähnlichkeit mit dem des ersten Typus.

Beim dritten Typus[1] in der Villa Albani ist die Tracht und der Schmuck wie beim zweiten. Das Standbein ist aber nicht das linke, sondern das rechte und ein kürzerer überfallender Teil des Mantels ist hinten schleierartig über den Kopf gezogen.

Sicher ist, daß die fünf, in den Höhenmaßen übereinstimmenden Figuren nebeneinander gestanden haben,[2] vermehrt um eine sechste,[3] die verloren gegangen ist, und zwar standen sie, wie aus ihrer Rückseite hervorgeht, nicht frei, wie die Koren des Erechtheions, sondern waren an eine Wand angelehnt. Brunn,[4] Bulle[5] und Amelung[6] halten es für wahrscheinlich, daß das Gebäude, dem sie angehörten, ein Heiligtum der Demeter im triopischen Gau war, den Herodes Atticus zwischen 161 und 171 n. Chr. zu Ehren seiner † Gemahlin Regilla, die Priesterin der Demeter war, angelegt hatte. Als Dienerinnen der Demeter sind die Karyatiden deutlich durch den Kalathos auf ihrem Haupte charakterisiert.

Außer der erwähnten Replik der vatikanischen Karyatide ist an demselben Platze in Athen eine Replik der einen in der Villa Albani befindlichen und der Kopf einer dritten, entsprechend dem der Figur im Britischen Museum gefunden worden.[7] Da in der Nähe des Fundortes ein Heiligtum des Serapis lag, dieser aber zusammen mit Isis verehrt wurde, so ist anzunehmen, daß die Repliken an einem der Isis[8] geweihten Gebäude als Stützfiguren dienten.

Im Gesamteindruck verwandt mit diesen Kanephoren ist eine Karyatidengruppe, von der zwei Statuen in der Marciana in Venedig,[9] eine in Petersburg[10] und eine vierte in Mantua[11] stehen. Nur von einer der beiden

[1] Bulle, a. a. O., 139; Clarac, 444, n. 814 B; Daremberg-Saglio, Diction. des ant. I, Fig. 1201; Helbig, a. a. O. I, 71 n. 881.

[2] Schon Piranesi hat sie zusammen mit einer sechsten in einem Rekonstruktionsversuch (vgl. Vasi e Candelabri II. Taf. 68) das Gebälk einer Tempelfassade tragen lassen.

[3] Vielleicht stammt ebendaher eine Replik des vatikanischen Typus im Poggio Imperiale bei Florenz.

[4] Brunn, Künstl. Gesch. 2. Aufl. 1, 550.

[5] A. a. O., 142.

[6] A. a. O., 66.

[7] Furtwängler, Archäol. Ztg. XXXX, 175; Amelung, a. a. O., 66.

[8] Isis wurde in Athen mit Demeter identifiziert.

[9] Clarac, 425 n. 760 u. 510 n. 1032; Ann. dell' Inst. 1852 d'agg. A. B.; Zanetti, Stat. di Venezia II, 25; Valentinelli, Marmi scolpiti del mus. archeol. pl. V und VI; Benndorf, Archäol. Ztg. XXIV, 230 n. 26; Conze, Ebda.: XXXI, 84 n. 51 u. 56.

[10] Die Statue war zuerst im Palazzo Algarotti in Venedig, vgl. Archäol. Ztg. XXIV, 230; Roscher, Lexikon II, 3285; Ann. dell' Inst. 1852, tav. d'agg. C.

[11] Labus, Mus. della reale Accadem. die Mantova II, pl. XLII; Annali dell' Inst. tav. d'agg. D, Clarac, 500 B. n. 1051 B.

Karyatiden der Marciana ist der Auffindungsort bekannt; sie ist in Ossero, dem antiken Apsorus, vor 1588[1] gefunden worden. Die Mantuaner Karyatide war schon früher bekannt. Sie ist schon an dem 1571 errichteten Grabmale Peter Strozzis in S. Andrea zu Mantua genau kopiert worden. Jedenfalls müssen alle vier dieselbe Provenienz haben, denn sie stimmen im Stil vollständig überein. Auch dürften sie, obgleich sich in ihrer Größe





Fig. 74 u. Fig 75. Karyatiden des archäologischen Museums in Venedig

kleine Differenzen bemerkbar machen, demselben Gebäude angehört haben. Daß sie nicht frei standen, sondern wie die Karyatiden von der Via Appia an die Wand angelehnt waren, geht aus den vernachlässigten Rückseiten deutlich hervor. Am besten erhalten sind die venezianischen Karyatiden (Fig. 74 u. 75). Dem architektonischen Dienste entsprechend ist die Haltung eine ruhige, ernste. Von dem fein durchgebildeten Kopfe fallen starke

[1] Valentinelli, a. a. O., 29. Nach Burckhardt (Cicerone I, 114) sollen die beiden venezianischen Karyatiden aus dem Theater zu Pola stammen. Woher Burckhardt diese Angabe hat weiß ich nicht.

Locken auf die breiten Schultern herab, der Thorax ist hochgewölbt, die rechte bezw. linke Hüfte leicht heraustretend. Die Beine sind fest geschlossen, die Füße parallel gestellt. Der rechte bezw. linke Arm ist gesenkt, eine der Figuren hält eine Maske in der Hand. Der fehlende rechte, bezw. linke Arm war hoch erhoben. Im Gewand sind geradlinige, große und tiefe Falten hervorgehoben. In den Hauptlinien und der Form des Gewandes stimmen diese Karyatiden, die ihres ernsten Eindruckes und schlichten Stiles wegen lange als Werke aus der besten griechischen Zeit galten mit den früher besprochenen Stützfiguren von Scherschel und Tralles überein. In der Behandlung des Kopfes und auch des Gewandes machen sich aber bei den zwei Gruppen Unterschiede bemerkbar, die zeigen, daß das Vorbild der Stützfiguren in Venedig, Petersburg und Mantua ein anderes ist als das der Karyatiden von Scherschel und Tralles. Collignon[1] glaubt, daß es von einem Zeitgenossen des Phidias gearbeitet wurde und eine Wiederholung des zwischen 470 und 450 entstandenen Originales der Stützfignren von Scherschel und Tralles im Stile der neueren Zeit ist.

Trendelenburg[2] hat die Verwendung der Figuren als Trägerinnen bestritten. Er meint, die Figuren hätten durch die festgeschlossenen Beine eine Stellung erhalten, die nicht dazu angetan sei, große Lasten dauernd auszuhalten. Dazu komme, daß bei keiner einzigen oben auf dem Kopfe sich irgend welche Spur eines Torus finde, der doch für Karyatiden unerläßlich sei. Nun mag es ja richtig sein, daß durch das Vorsetzen des einen Beines die Körper mehr Widerstandsfähigkeit bekommen hätten; keineswegs sind sie aber in ihrer Stellung unfähig, eine Last dauernd aufzunehmen. Ebenso ist es nicht erforderlich, daß Karyatiden einen Torus auf dem Kopfe haben müssen. Man konnte, wenn man wollte, ihnen die Last ebenso wie den Atlanten ohne Vermittlung auf das Haupt legen. Dies war schon bei den besprochenen Karyatiden des Zeustempels in Akragas und des Grabes in Veste der Fall. Die Gründe Trendelenburgs sind also nicht stichhaltig. Dazu kommt, daß man sich, worauf übrigens schon Bulle[3] aufmerksam machte, die Erhebung der Arme nicht anders als durch Stützung einer Last plausibel erklären kann.

Von römischen Atlanten sind noch verschiedene Typen auf uns gekommen. Zunächst sind die Telamonen im Männer-Tepidarium der Thermen in Pompeji zu nennen, die zwischen 80 und 60 v. Chr.[4] erbaut wurden.

[1] Mon Piot. X (1903) 25 u. 26; vgl. auch Bulle, Röm. Mitt. IX, 153; Furtwängler, Statuenkopien, 56.
[2] Trendelenburg, Der Musenchor, 36. Winckelmannsprogr. (1876), 19.
[3] A. a. O., 153.
[4] Nissen, Pompejan. Stud. 132 ff.; Mau, a. a. O., 186.

Angeordnet zwischen Wandnischen, dienen die Figuren, die von gewaltigem Körperbau sind, als Träger eines rings um den Saal laufenden Kämpfergesimses[1] (Fig. 76). Sie bestehen nicht aus Stein, sondern aus gebranntem Ton, der mit feinem bemaltem Stucco überzogen ist. Wie früher erwähnt wurde, sind es freie Kopien der Riesen vom Zeustempel in Akragas; die einen sind ganz nackt, die anderen tragen einen verschiedenartig (bald fellartig, bald zottig, bald schuppenförmig) gestalteten Schurz.



Fig. 76. Atlanten im Tepidarium der Thermen in Pompeji.

Denselben Stil zeigt ein bärtiger Tuffatlant des kleinen Theaters in Pompeji, das ungefähr zur gleichen Zeit wie die Thermen erbaut worden ist. Er dient als Abschluß der zwischen den Tribunalien und den übrigen Sitzen schräg absteigenden Mauer, ist völlig nackt und trägt in knieender Stellung mit dem Kopfe und den beiden hocherhobenen Armen eine Platte, auf der einst ein Gefäß gestanden haben mag (Fig. 77). Der massige

[1] Real Museo Borbonico II. Taf. 54; Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei III, Taf. 37; v. Rhoden, Die Terrakotten von Pompeji, 119, Taf. 25; Overbeck, Pompeji, 4. Aufl., 206, Fig. 119; Roux-Barré, Pompeji, I, Taf. 86.

Oberkörper ist stark gekrümmt, wodurch die Last als eine recht drückende erscheint.[1]

Zwei schöne Telamonen, Statuen des Pan,[2] stehen im Hofe des kapitolinischen Museums. Vielleicht waren sie auch an einem Theater verwendet. Man fand sie nämlich auf der Piazza dei Satiri, wo die Topographen die Orchestra des 55 v. Chr. erbauten Theaters des Pompejus annehmen. Pan steht aufrecht da, er ist dargestellt mit langem Barte und Bocksbeinen, über der Schulter liegt ein Pantherfell; die eine Hand ist gesenkt, die andere stützt den auf dem Kopfe ruhenden Korb, der mit Weintrauben gefüllt ist. Am Rücken der Figuren ist ein Pfeiler angebracht, der beweist, daß sie nicht frei standen, sondern an eine Wand angelehnt waren. Da wir eine ähnliche, im Peiraieus gefundene Figur bereits in der griechischen Kunst als schmückendes Motiv eines Pfeilers kennen gelernt haben, so darf angenommen werden, daß diese Pane auf attische Vorbilder zurückgehen.

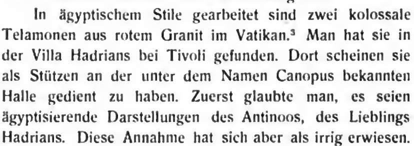


Fig. 77. Telamon vom kl. Theater in Pompeji.

In ägyptischem Stile gearbeitet sind zwei kolossale Telamonen aus rotem Granit im Vatikan.[3] Man hat sie in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden. Dort scheinen sie als Stützen an der unter dem Namen Canopus bekannten Halle gedient zu haben. Zuerst glaubte man, es seien ägyptisierende Darstellungen des Antinoos, des Lieblings Hadrians. Diese Annahme hat sich aber als irrig erwiesen.

Von einem andern, gleichfalls in großen Dimensionen ausgeführten Atlanten im Hofe des Palastes Farnese ist nur der Oberkörper ohne Arme erhalten.[4] Er trägt auf dem Kopfe eine Art Korb, der allem Anscheine nach mit Blättern verziert gewesen ist. Die Annahme Winckelmanns,[5] daß die Statue eine der Karyatiden des Diogenes von Athen sei, ist schon dadurch hinfällig, daß sie eine männliche Figur darstellt.

Bärtige Hermen als Stützen sind auf einer Münze Marc Aurels dargestellt.[6] Sie erheben sich hier zu vieren über einer Basis von 3 Stufen und tragen das Epistyl einer Ädicula des Merkur direkt mit dem Kopfe (Fig. 78). Weiterhin finden sich Hermen als Baldachinträger auf zwei Reliefs des Britischen und Berliner Museums.[7] Als Träger von Rundbögen

[1] Overbeck, a. a. O., 171 Fig. 100; v. Rhoden, a. a. O., Taf. 26. Fig. 1; Mau, a. a. O., 143, Fig. 69.
[2] Clarac, IV. pl. 725, 758; Burckhardt, a. a. O. I, 126h; Helbig, a. a. O. I, 261, n. 409 u. 410.
[3] Helbig, a. a. O. I, 204 n. 319.
[4] Winckelmann, Gesch. der Kunst des Altert. II. Teil, 387; Reinach, Repert. de la Stat. Grecque et Romaine, 215, n. 438G.
[5] A. a. O. 387.
[6] Donaldson, a. a. O., 88 n. 25; Cohen 2 III. n. 534.
[7] Donaldson, a. a. O., 76; Mus. Berl. n. 957

erscheinen bärtige Hermen abwechselnd mit Vasen auf einem kleinen Relieffragment des Museo Chiaramonti.[1]

Öfters kommen figürliche Träger auf den pompejanischen Wandmalereien vor. Bald sind es knieende oder stehende männliche Figuren, bald Hermen oder hermenartige Gebilde wie auch weibliche Figuren, die als Träger der Simswerke an den Vorhallen von Tempeln und Palästen, oder als Träger der Sockelgesimse der Wohnhäuser dienen.[2] Diese Figuren sind aber meist frei behandelt, sie stellen entsprechend der fingierten Architektur keine getreuen Kopien wirklicher figürlicher Träger dar. Das gleiche gilt wohl auch von den gemalten Stützfiguren an den Theatervorhängen.[3]



Fig. 78. Ädicula des Merkur.

### β. Stützfiguren der Sarkophage und Grabmäler.

An den Sarkophagen und Grabmälern kommen die Stützfiguren nur in kleineren Dimensionen vor. Was zunächst die Sarkophage betrifft, so sind hier die Stützfiguren ganz anders verwendet, als an den gleichen griechischen Monumenten. Während sie hier als Träger des Abschlußgesimses des Sarkophages erscheinen, sind sie bei den römischen Monumenten als Träger der Sarkophage gedacht und zu diesem Zwecke an den Stirnflächen der kleinen postamentartigen Stützen, auf denen der

[1] Amelung, a. a. O., Taf. 38 n. 72.
[2] Roux-Barré, Pompeji u. Herkulan. I, 9. Taf. 12, 11. Taf. 17. 13. Taf. 19, 27. Taf. 40, 51. Taf. 59, 55. Taf. 92.
[3] Vitruv VII, 5, 5.

größere Teil der römischen Sarkophage ruhte, angebracht. So sehen wir an den Stirnflächen der zwei Marmorbalken des Orestessarkophages im Lateran[1] zwei nackte, bärtige Atlanten mit struppigem Bart- und Haupthaar, die den Sarkophag mit den zwei Tragstangen in den erhobenen Händen zu stützen scheinen. In ihrer kauernden Stellung erinnern sie an die knieenden Silene im athenischen Theater.

Gleiche Stützen zeigt der Niobidensarkophag im Lateran.[2] Er stammt aus derselben Grabkammer wie der Orestessarkophag und rührt vermutlich auch von derselben Hand her.

Etwas freier in der Haltung sind die Atlanten, auf denen ein Sarkophag in Verona ruht.[3]

An den Frontseiten reicherer Grabmäler wurden in der römischen Kaiserzeit vielfach Schrifttafeln angebracht, die bisweilen von Atlanten getragen wurden. So wird die Schrifttafel am Grabmal des Aedilen Virtius in Nuceria[4] von zwei männlichen Gestalten mit dem Kopfe und der einen erhobenen Hand emporgehalten; die andere Hand ist in die Seite gestemmt. Die Figuren tragen Beinkleider, einen Leibrock mit Ärmeln und einen Mantel, der von den Schultern lang herabhängt. Auf dem Kopfe haben sie die oben umgebogene phrygische Mütze. Diese Tracht haben auch die Atlanten, die die Schrifttafeln an dem sogenannten Scipionengrabe bei Tarragona[5] und dem Grabmal der Caelia Gemella[6] aus Padua tragen. In der Stellung unterscheiden sich die Telamonen am sogenannten Scipionengrabe von den andern dadurch, daß sie die Schrifttafel nur mit dem Kopfe stützen, während beide Hände über die Brust gekreuzt sind. De Laborde[7] hat in dem Schleppmantel der Figuren das Trauerkostüm von Sklaven bei dem Leichenbegängnis ihres Herrn erkennen wollen. Man kann aber darin nur eine orientalische Tracht nachweisen, wie sie bei barbarischen Fürsten wieder vorkommt und bei Attisfiguren, bei ausländischen Frauen, wie Medea, bei Amazonen und auch bei Karyatiden, wie wir dies bei dem dritten Typus der Karyatiden der Bildhauer Kriton und Nikolaos beobachtet haben. An der Erztafel von Anisa des Berliner Museums, die wahrscheinlich syrischen Ursprungs ist und nach Curtius[8] einer Zeit angehört, in der die Römer ihren Einfluß in den hellenisierten

---

[1] Robert, Antike Sarkophagreliefs, II. 155.

[2] Benndorf-Schöne, Lat. Mus. n. 415, 427; Garucci, Mus. Lateran pl. II, III. Auf dieselbe Weise sieht man auf dem Marssarkophag der Villa Albani (Robert, a. a. O. III.[2] 194) Figuren das Sopha tragen.

[3] Dütschke, a. a. O. 947.

[4] Archäol. Ztg. XXXIX. 21.

[5] De Laborde, Voyage de l'Espagne I, 20; Archäol. Ztg. XXXIX, 22.

[6] Monumenta Patavina 1652, 29; Archäol. Ztg. XXXIX, 22.

[7] De Laborde, a. a. O., 20.

[8] Curtius, Monatsber. der Berl. Akad. 1880, 616.

Städten Syriens geltend machten, dienen zwei, ebenfalls asiatisch gekleidete Telamonen als Träger der Bekrönung. Sie stehen auf korinthischen Halbsäulen, die die Schriftfläche links und rechts abschließen und stützen auf die gleiche Weise wie die figürlichen Träger am Grabmal des Aedilen Virtius einen Architrav, auf dem einst ein Giebel ruhte. Was die Figuren versinnbildlichen sollen, ist nicht klar. Da die Tafel für ein Heiligtum der Astarte bestimmt war, liegt es nahe, sie als Eunuchen zu erklären.

Als bloße Paradefiguren sind die nackten Männer vom Grabmale der Freigelassenen des Sextus Pompejus gedacht;[1] sie halten mit beiden Händen eine Säule empor, auf der aber keine Last ruht.

### γ. Stützfiguren des Kunstgewerbes.

Im römischen Kunstgewerbe haben figürliche Träger eine noch größere Verbreitung gefunden als im griechischen und etruskischen Kunstgewerbe. Als Vorbilder dienten wieder die von den Griechen und Etruskern geschaffenen Typen, die teils direkt kopiert, teils modifiziert wurden. Doch haben die Römer hier auch originale Leistungen aufzuweisen.

Was zunächst die römischen Spiegel betrifft, so stehen diese in künstlerischer Hinsicht weit hinter den griechischen Spiegeln zurück. Man sah bei ihnen mehr auf Kostbarkeit des Materials (Silber, auch Gold) als auf künstlerische Gestaltung und machte deshalb auch von der menschlichen Figur als Träger des Spiegelrundes keinen häufigen Gebrauch. Eine manierierte Benützung des griechischen Motives zeigt ein in Pompeji gefundener, bronzener Stehspiegel.[2] Eine auf einer Schildkröte stehende, nackte, männliche Figur stützt hier die Spiegelscheibe mit dem Kopfe und den erhobenen Armen. Die Hände fassen aber nicht den Rand der Scheibe, sondern berühren ihn nur mit den Fingerspitzen. Dadurch ist das Tragen des Spiegels wie ein Kunststück behandelt, er wird nicht gestützt, sondern balanciert.

An den Bronzekandelabern wurden, insoweit man von figürlichen Stützen Gebrauch machte, ursprünglich die von den Etruskern überkommenen Motive benützt. Es konnte aber nicht ausbleiben, daß die Figuren mit der Zeit in noch lebendigerer Handlung dargestellt wurden als dies bei den Etruskern der Fall war. So ist ein Kandelaber auf uns gekommen, an dem der den Schaft tragende Satyr zugleich im Kampfe mit einer Schlange begriffen ist.[3] Endlich löste sich der Zusammenhang zwischen Geräte und Figur ganz, diese wurde rein ornamentale Zutat, indem

[1] Archäol. Ztg. XXXIX. 28.
[2] Blümner, a. a. O., 2. Abt. 145; Mau, a. a. O., 374, Fig. 217.
[3] Denkmäler der alten Kunst I. 295.

sie einfach als Fußbeschwerer neben das Geräte gesetzt wurde. Man sieht dies namentlich an einigen pompejanischen und herkulanischen Kandelabern.[1]

Unter den Stützfiguren der kolossalen Marmorkandelaber, wie solche in den Tempeln und Palästen aufgestellt wurden, herrschten sitzende Flügeltiere wie Sphinxe und phantastische Ungeheuer als Träger der Postamente vor. Menschliche Figuren finden sich aber auch an einem in Rom befindlichen Marmorkandelaber als scheinbare Träger des Abschlußgesimses des Postamentes.[2]

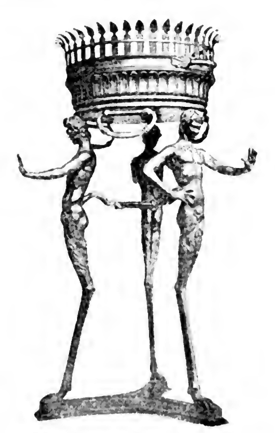


Fig. 79 Bronzener Dreifuß aus Pompeji.

Auf eigenartige Weise wurden die figürlichen Träger an den Bronzedreifüßen gebildet. Im Gegensatze zu den griechischen und auch meist etruskischen Bronzedreifüßen, deren Füße in der Regel erst unten in Tierklauen ausgehen und sonst die pfeilerartige Behandlung bewahren, ist bei den römischen häufig die ganze untere Hälfte tierisch gestaltet, während die obere Hälfte entweder in einen menschlichen oder auch tierischen (Sphinx, Greif u. dergl.) Körper ausgeht. Treffend kommt diese Deko-

[1] Friederichs, Berlins antike Bildwerke, I. 882 u. 883.
[2] Bouillon, Musée III, pl. III; Baumeister, Denkm. des klass. Altertums, II, Taf. XVI, Fig. 898.

rationsweise an einem bronzenen Dreifuß aus Pompeji zum Ausdruck, der zu den reifsten und schönsten Stücken des antiken Kunstgewerbes gehört (Fig. 79).[1] Die zierlichen Bockfüße gehen in den Körper jugendlicher Pansfiguren aus. Der Uebergang zwischen Menschenkörper und Tierbein ist durch die Behaarung so trefflich hergestellt, daß diese Verbindung ganz organisch erscheint und man darüber vergißt, daß Pan sonst zwei Bockfüße hat. Die drei Pane, die den Kessel direkt mit dem Kopfe tragen, haben die Linke ausgestreckt, die Rechte in die Seite gestemmt; ihre Bockschwänze sind durch einen kleinen Ring verbunden, wodurch nicht nur der mechanisch notwendige Zusammenhalt der Füße, sondern auch eine humoristische Wirkung erzielt wird.



Fig. 80 Silen als Gefäßträger.

Sehr häufig wurden figürliche Träger an den Prachtgefäßen, Kratern, Schalen, Prachtvasen u. dergl. verwendet und zwar wurden auch hier, wie namentlich Werke aus Pompeji zeigen, tierische Figuren, Sphinxe und Fabeltiere bevorzugt, die oft nach unten in die beliebten Löwenklauen auslaufen und mit Flügeln versehen sind,[2] weil sich dadurch ein hübscher Uebergang zu der bauchigen Form dieser Gegenstände herstellen ließ. Öfters tragen die Figuren an diesen Werken nur scheinbar und dienen nur zur Steigerung der dekorativen Wirkung.

Zwei kolossale Gefäßträger sind im Neapler Museum.[3] Es sind persisch gekleidete, knieende Barbaren, deren Körper aus phrygischem Marmor (paonazzetto) gearbeitet sind, während die Köpfe und Extremitäten aus schwarzem Marmor (nero antico) bestehen. Auf ihren Schultern sind konsolenförmige Stützen angebracht. In der Komposition ist bei diesen Figuren neben dem Ausdruck der Unterwürfigkeit eine gewisse Würde gewahrt. Da sie im Materiale mit den früher beschriebenen Perserfiguren des bronzenen Dreifußes hinter dem Tempel des olympischen Zeus in Athen übereinstimmen, so ist es nicht ganz unwahrscheinlich, daß sie nach diesen kopiert sind.[4]

Auch in der Galerie der Kandelaber im Vatikan sind verschiedene Gefäßträger. Der eine ist ebenfalls ein knieender, persisch gekleideter

[1] Blümner, a. a. O. 2. Abt. 161.

[2] Roux-Barré, a. a. O. VI. T. 64, Taf. 71; Overbeck, a. a. O., 119, Fig. 247, Durand, a. a. O. Taf. 79; Piranesi, Vasi, candelabri ecc. (1778); Durm, a. a. O., 725.

[3] Clarac V, 853 n. 2163; Arndt und Amelung, Photogr. Einzelaufn., Serie II, n. 502, 503; Burckhardt, Cicerone I, 136, Helbig, Führer I, 229.

[4] vgl. Helbig, a. a. O., 229.

Barbar,[1] die beiden anderen[2] sind verkleinerte, modifizierte Wiederholungen der kauernden Silene vom Dionysostheater in Athen. Statt Tragkissen hat man ihnen ihre geliebten Schläuche auf die Schultern gelegt, aus deren Öffnungen sich Wasserstrahlen ergossen. Auf diesen Schläuchen ruhte ein Wasserbassin. Der Gesichtsausdruck der Silene ist ein kläglicher, der Eindruck des Komischen wird durch die von ihren Köpfen herabhängenden Löwenfelle noch gesteigert.

Ein dritter Silen,[3] der ebenfalls einen Schlauch auf der Schulter trägt ist im Konservatorenpalast, er scheint nach einem verlorenen Pendant der erwähnten kauernden Silene des athenischen Dionysostheaters kopiert zu sein.

Ein interessantes Beispiel eines Gefäßträgers, bei dem ein seltsamer Widerspruch in der Erfindung zutage tritt, indem neben feinem künstlerischen Geschmack ein Mangel an Takt und Gefühl einhergeht, ist im Neapler Museum.[4] Die Bronzefigur, die in Pompeji gefunden wurde, stellt einen alten bärtigen Silen dar (Fig. 60), der nur mit einem um die Lenden gegürteten Schurz bekleidet ist und mit aller Kraft mit seiner Linken eine Schlange emporhält, die mit einem durch Palmetten begrenzten Reif verbunden ist, auf dem das Gefäß stand. Haltung und Stellung der Figur entspricht vollkommen der zu stützenden schweren Last; der dickbäuchige Alte steht breitbeinig da, um einen recht festen Halt am Boden zu gewinnen, das bärtige Kinn ist fest an die Brust gedrückt und mit der Rechten sucht er das Gleichgewicht gegen die Last herzustellen. Wie im Ärger über die ihm zugemutete Arbeit ist seine Stirn unwillig gerunzelt. Die Komposition dieser Figur ist vortrefflich, dagegen widerspricht es den Gesetzen der Statik und Mechanik, daß als der eigentliche Träger des Gefäßes eine lebendige, sich ringelnde Schlange erscheint, deren Wesen die Elastizität, die Biegsamkeit ist.

Endlich ist noch ein ebenfalls in Pompeji gefundenes Gefäß (Puteal?) zu nennen, das von einer Reihe Atlanten umzogen ist, die mit den emporgehobenen Armen ein über ihnen befindliches Gesims stützen.[5]

Vom Mobiliar kommen für uns namentlich die Tische in Betracht.

---

[1] Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 8; Pistolesi VI, 24; Clarac, 853 n. 2161; Burckhardt, a. a. O. 136; Archäol. Ztg. XXXIX, 19; Helbig, a. a. O., 229 n. 356; Arndt und Amelung, a. a. O., 43–44.

[2] Die zwei Silene sind an der Via Appia gefunden worden. Von einem dritten hatten sich die Ansatzspuren auf dem zugehörigen Fragmente der Plinthe erhalten, vgl. Archäolog. Ztg. XLI, 91; Ath. Mitt. X, 381; Visconti, Mus. Pio-Cl. VII, 4; Clarac IV, 726 D n. 1770 t; Helbig, a. a. O. I, 230 n. 357.

[3] Bull. municip. III, 135–139, T. XIV, XV, 1; Reinach, Répert. de la Stat. II, 1 pl. 58 n. 2; Helbig, a. a. O. I, 415 n. 619. Eine vierte Wiederholung der athenischen Silene im Berliner Museum (Furtwängler, Jahrb. d. archäol. Inst. II (1887), 200) hat keinen Schlauch mehr zu tragen und scheint deshalb mit munterer Gebärde einen in der erhobenen Linken getragenen Gegenstand anzubieten.

[4] Overbeck, a. a. O, 552. Blümner, a. a. O. 125, Fig. 62.

[5] v. Rhoden a. a. O. Taf. XXVII, Fig. 3.

Hier wurden, und zwar ebensowohl an den leicht von der Stelle zu bewegenden Bronzetischchen als auch an den schweren Marmortischen, schon in republikanischer Zeit die Füße analog den Dreifußfüßen häufig figürlich gestaltet. Besonders war dies bei den Tischen mit einer zentralen Stütze der Fall, mit denen in der römischen Kaiserzeit oft der größte Luxus getrieben wurde.



Fig. 81. Tischfuß aus Pompeji.

Zunächst ist ein Marmortisch aus Pompeji (Fig. 81) zu nennen, dessen Fuß unten tierisch gebildet ist und nach oben in den Körper eines bärtigen Silens ausgeht, der mit beiden Händen ein Kind an der Brust hält. Der Übergang vom Tierbein zum Menschenkörper ist in geschickter Weise durch Blattwerk hergestellt. Der Silen trägt die Tischplatte nicht direkt mit dem Kopfe, sondern vermittelst eines kleinen, an seinem Rücken angebrachten Pfeilers. Ähnlich sind die vier Stützen eines pompejanischen Bronzetischchens gebildet; die Figuren, jüngere Silene, tragen aber kein

Kind, sondern ein Kaninchen in der Linken.[1] An einem anderen Marmortische wachsen aus den Tierfüßen mit Löwenfellen bedeckte Herkulesköpfe heraus, die wiederum mit kleinen, die Tischplatte stützenden Pfeilern versehen sind.[2] Kleine Akanthosblätter vermitteln den Übergang. Weitere Beispiele, die eine Kombination von menschlichen und tierischen Formen zeigen, sind in den verschiedenen Museen Roms, im Museum in Neapel

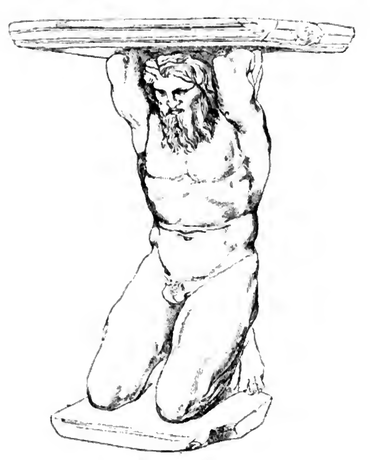


Fig. 82. Atlant aus Pompeji.

und anderen Orten. Eine bärtige Herme als zentrale Stütze findet sich an einem aus Pompeji stammenden Bronzetisch des Neapeler Museums.[3] Vor dem Hermenpfeiler ist als weiterer plastischer Schmuck eine auf einer Kugel stehende Viktoria angeordnet, die Trophäen in den Händen hält. Das schönste Beispiel einer figürlichen Tischplattenstütze ist im Lokalmuseum in Pompeji.[4] Es ist ein bärtiger Tonatlant, der 1872 in einem pompejanischen Hause gefunden wurde. Er ist in knieender Stellung wie

[1] Mus. Borbonico, XV, Taf. VI; Blümner, a. a. O., 2. Abt. 50, Fig 22 u. 23.
[2] Koeppen und Breuer, a. a. O., 208, Fig 289.
[3] Ebda. 210, Fig. 288.
[4] Overbeck, a. a. O., 196.

der erwähnte Tuffatlant vom kleinen Theater in Pompeji und nimmt wie dieser die Platte mit dem Kopfe und den beiden emporgehobenen Armen auf (Fig. 82). Seine Körperformen sind kräftig, aber nicht massig und gedrückt wie die des Tuffatlanten, die Modellierung ist feiner und reicher, das Haupt zeigt viel edlere Formen und sitzt nicht so zwischen den Schultern. Zutreffend dürfte die Ansicht v. Rhodens sein,[1] daß dieser edel gestaltete Atlant, der in seiner sorgfältigen Arbeit eine formgewandte, den Stoff beherrschende Hand verrät, jünger ist, als der Tuffatlant, und der Augusteischen Zeit angehört. Auf die tierisch gestalteten Stützen (Greife, Sphinxe und dergl.), von denen sich die schönsten Beispiele in Pompeji (Haus des Cornelius Rufus, des Faun u. a.) befinden, kann hier nicht eingegangen werden.

Von den Sesseln waren es hauptsächlich die prächtigen Marmorthrone der Kaiser und die zur Aufstellung neben den Götterbildern der Tempel bestimmte Solien, die figürliche Träger erhielten. Doch sind hier als Träger auch zumeist Sphinxe oder Greife verwendet worden, auf deren Rücken der Sitz ruhte und deren hochaufgerichtete Flügel mit ihren kräftig geschwungenen Linien als Seitenlehnen dienten. Menschliche Figuren finden sich nur selten als Träger der Armlehnen.[2]

Häufiger waren menschliche Stützfiguren an eleganten Sänften in Gebrauch und zwar scheint hierfür die Herme vorgezogen worden zu sein. So wird der vordere Teil des Daches einer Sänfte im Konservatorenpalast in Rom[3] von zwei Hermen des bärtigen Bakchus getragen, bei denen auf eigentümliche Weise die Füße unterhalb des Hermenpfeilers wieder zum Vorschein kommen (Fig. 83). Beide Hände sind erhoben und auf die Brust gelegt. Auf dem Kopfe tragen die Hermen ein kräftiges, kapitellartiges Polster, das den Druck der Last mindert. Als Träger einer Sänfte fungierten wahrscheinlich auch einige bronzene Doppelhermen im archäologischen Kabinett in Tübingen.[4]



Fig. 83. Herme einer römischen Sänfte.

[1] A. a. O., 10.
[2] Blümner, a. a. O., 2. Abt., 45
[3] Bull. d. comm. municip. IX (1887) tav. 15 u. 16; Blümner, a. a. O., 2. Abt., 228, Fig. 137; 230, Fig. 138
[4] Koeppen und Breuer, a. a. O., 201, Fig. 287.

Endlich ist noch zu erwähnen, daß die römische Kunst auch bei Reiterstatuen sich der menschlichen Figur als Stütze bediente, und zwar waren es stehende oder zu Boden gestreckte Gestalten, die das Pferd stützten. Am beliebtesten scheint auch hier die Herme gewesen zu sein.[1] Als Beispiel sei eine Reiterstatue aus Pompeji angeführt,[2] bei der die Herme entsprechend der Haltung des Pferdes in schräger Stellung angeordnet ist.

---

Wenn wir zum Schlusse die gewonnenen Resultate überblicken, so finden wir, daß in allen Kunstperioden des Altertums mehr oder weniger eine plastische Dekoration zur Belebung des Stützwerkes verwendet wurde. Im asiatischen Orient wurde wohl viel geschmückt, doch war der wegen des wenig dauerhaften Baumateriales sich dort heranbildende Bekleidungsstil der Entwicklung einer plastischen Dekoration im allgemeinen nicht günstig. Diese konnte sich noch am ehesten da entfalten, wo Metallinkrustation in Anwendung kam; aber auch hier blieb das Flachrelief vorherrschend. In Ägypten fanden wir ein anderes Prinzip der Schmückung vor. Die rein ästhetische Tendenz wurde hier durch ein symbolisches Prinzip zurückgedrängt. Die Säulen wurden als Pflanzengebilde aufgefaßt und in den späteren Perioden in gleicher Weise wie die Pfeiler in ein Prachtgewand gehüllt, das in seinen Motiven fast nur gegenständliche (hieratische, symbolische) Bedeutung hatte und die dynamische Funktion des Stützwerkes in keiner Weise zum Ausdruck brachte. Dies war erst bei der griechischen Kunst der Fall. Hier sind die Schmuckformen nicht bloß Applikationen, sondern in der Regel Emanationen der konstruktiven Formen. Als besten Schmuck des Stützwerkes erkannte sie die das dynamische Leben der Stützen am treffendsten charakterisierende Kannelur, und hat deshalb auch das plastische Ornament nur in seltenen Fällen am unteren oder oberen Teile des Schaftes verwendet. Den künstlerisch bedeutungsvollsten Schmuck hat sie aber dadurch erzielt, daß sie die menschliche Gestalt in vollendeten Formen als Trägerin der Gebälke darstellte. Es sind zwar schon im Orient menschliche Figuren als Stützen verwendet worden, sie standen aber in keiner organischen Verbindung mit der Architektur. Dagegen bildeten sie im orientalischen Kunstgewerbe ein viel verwendetes und oft reizend durchgebildetes Motiv, das aber mit den figürlichen Trägern der griechischen Kunst in keinen genetischen Zusammenhang gebracht werden kann. In der zur typischen Weltsprache

[1] Vgl. Roux-Barré, a. a. O., V, 62.
[2] Ebda., Taf. 55 u. 56.

der Architektur heranreifenden hellenistischen Kunst, in der der struktiv-symbolische Charakter der Schmuckformen sich verflüchtigte und das Ornament vielfach nur Selbstzweck wurde, hat sich dementsprechend die Dekoration des Stützwerkes reicher entfaltet als in der vorhergehenden klassischen griechischen Periode. Das Ornament fand jetzt auch Eingang am Pilasterschafte. Auf der von der hellenistischen Kunst eingeschlagenen Bahn ging die römische Kunst weiter. Sie hat nicht nur den überkommenen Motiven viele neue hinzugefügt, die besonders an den Pilastern eine fast unerschöpfliche künstlerische Phantasie erkennen lassen, sondern auch den ganzen Zierformenapparat an Säule und Pfeiler in einer Weise plastisch durchgebildet, wie es keine frühere Kunst gekannt hatte. Wenn es auch nicht ausbleiben konnte, daß bei dem Streben nach immer reicherer Wirkung in der späteren Kaiserzeit manieristische Motive, die einen Verfall andeuten, aufkamen, so hat doch diese Kunst durch die formelle Erscheinung ihrer plastisch verzierten Säulen und Pfeiler, wie ihrer architektonischen und tektonischen Stützfiguren den späteren Kunstperioden eine Fülle von fruchtbringenden Vorbildern überliefert.



# Prospect.



Soeben erschien:

## Die illustrierten Historienbücher

des 15. Jahrhunderts
Ein Beitrag zur Geschichte
des Formschnittes von
Leo Baer Dr. phil.
gr. 8°. 216 u. XCVI S.
mit zahlr. Abbildungen
M. 30.—

Straßburg im Elsaß 1903
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)

DER Verfasser beabsichtigt in dem vorliegenden Werke, die Produkte der Formschneidekunst im 15. Jahrhundert, die man bisher immer nur nach ihrer gemeinsamen lokalen Entstehung zu Gruppen zusammengefasst hatte, nach einem anderen Prinzipe zu ordnen, indem er die Formschnitte «der Historienbücher», die teilweise zu dem bedeutendsten und schönsten gehören, was die graphischen Künste in dieser Periode hervorgebracht haben, im Zusammenhange betrachtet. Es wird ihm dadurch möglich, auch interlokale und internationale Beziehungen festzustellen, die für die Ausbildung der Bücherillustration aller Kulturländer in dieser Zeit von grösster Bedeutung waren, zumal solchen Beeinflussungen durch die Tätigkeit der wandernden Buchdrucker die Wege gebahnt wurden. — Die «Einleitung» beschäftigt sich damit nachzuweisen, weshalb derartige Beziehungen gerade für die Gestaltung der Historienillustration in hervorragendem Masse notwendig werden mussten. Der Kern des Buches zerfällt in drei Teile. Der erste enthält die Besprechung einiger primitiver Formschnitte, wie sie, vornehmlich in den 70 er Jahren des 15. Jahrhunderts, was ihre formal-stilistische Gestaltung betrifft, in Anlehnung an die Einblattdrucke und Blockbücher der vorausgegangenen Epoche von meist untergeordneten Künstlern oder auch von nur handwerksmässig geschulten Kräften zur Illustrierung der Inkunabeln verwandt wurden. Eine künstlerisch wenig bedeutsame, aber immerhin selbständig originelle Konzeption ist der gemeinsame Charakter jener Kunsttätigkeit. Im Gegensatze dazu sind im zweiten Teile vollkommenere Illustrationsarbeiten betrachtet worden, die aber wegen ihrer ikonographischen und stilistischen Abhängigkeit von anderen Schöpfungen der bildenden Künste, besonders der Miniaturmalerei, des Kupferstichs, der monumentalen und kunstgewerblichen Plastik, eine eigentümliche Stellung in der Reihe dieser Gesamtentwicklung einnehmen. Der dritte Teil ist endlich den am Ende des Jahrhunderts entstandenen Formschnittarbeiten vorbehalten, die, dank ihrer sowohl originellen, wie auch künstlerisch vollendeten Ausgestaltung den Höhepunkt des mittelalterlichen Illustrationswesens bezeichnen und zugleich als die natürliche Frucht der vorausgehenden Bestrebungen hervortreten dürften. Diese ganze Entwicklung zeigt den Kampf der mittelalterlichen Gebundenheit, die den Künstler an die Tradition kettet, mit dem hervorbrechenden Schöpfer-Individualismus der Renaissance, verbunden und gefördert durch die Steigerung der technischen Gewandtheit, deren die ersten Pfadfinder, die sich in der neuen Kunst des Formschnitts versuchten, noch ermangelten. Der «Schluss» des Werkes erklärt, warum um die Wende des Jahrhunderts ein Wandel in dem Wesen der Historienillustration eintreten musste, wie der Geist der Renaissance, befreiend und hemmend zugleich, auf dieselbe einwirkte. Ein «Anhang» enthält eine genaue Beschreibung fast aller Formschnitte, die im 15. Jahrhundert zur Historienillustration verwendet wurden. Zu diesem Zwecke hatte der Verfasser über 40 Bibliotheken des In- und Auslandes benutzt und fast ausschliesslich die Ergebnisse eigener Anschauung niedergelegt. Ausführliche Register und Uebersichtstafeln erhöhen die Brauchbarkeit des Buches. Zahlreiche Zinkätzungen und Autotypien dienen zur Erläuterung des Textes. Der Buchschmuck entspricht dem Charakter des Werkes, seine Anordnung der in demselben verfolgten Entwicklung.

Wir bitten dieses mit grosser Sorgfalt gearbeitete Werk sich von einer dortigen Buchhandlung vorlegen zu lassen, event. sind wir bereit dasselbe zur Einsichtnahme zu übersenden.

Hochachtungsvoll

**J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).**

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

# STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. Heft: *G. von Térey*. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. ℳ 2. 50
2. Heft: *E. Meyer-Altona*. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —
3. Heft: *R. Kautzsch*. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. ℳ 2. 50
4. Heft: *E. Polaczek*. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —
5. Heft: *M. Zimmermann*. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —
6. Heft: *W. Weisbach*. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ. 5. —
7. Heft: *R. Kautzsch*. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ. 4. —
8. Heft: *W. Weisbach*. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —
9. Heft: *Arthur Haseloff*. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —
10. Heft: *Artur Weese*. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —
11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg*. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50
12. Heft: *Dr. Chr. Scherer*. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —
13. Heft: *A. Stolberg*. Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —
14. Heft: *Hermann Schweitzer*. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
15. Heft: *Hans von der Gabelentz*. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn*. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blätter ℳ 10. —
17. Heft: *Arthur Lindner*. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. ℳ 4. —
18. Heft: *Willem Vogelsang*. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —
19. Heft: *Berthold Haendcke*. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —
20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg*. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —
21. Heft: *A. Peltzer*. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. ℳ 8. —
22. Heft: *Eduard Toennies*. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —
23. Heft: *Paul Weber*. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —

24. Heft: *Jos. Mantuani.* Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3. —
25. Heft: *Ernst Wilhelm Bredt.* Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —
26. Heft: *Friedrich Haack.* Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —
27. Heft: *Wilhelm Suida.* Albrecht Dürers Genredarstellungen. ℳ 3. 50
28. Heft: *W. Behncke.* Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —
29. Heft: *Anton Ulbrich.* Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 7. —
30. Heft: *Max Frankenburger.* Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. ℳ 4. —
31. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —
32. Heft: *Fr. H. Hofmann.* Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. ℳ 12. —
33. Heft: *G. Pauli.* Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. ℳ 35. —
34. Heft: *O. A. Weigmann.* Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Mit 28 Abbildungen und 32 Lichtdrucktafeln. ℳ 12. —
35. Heft: *Hugo Schmerber.* Studien über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. ℳ 6. —
36. Heft: *Karl Simon.* Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. ℳ 14. —
37. Heft: *Otto Buchner.* Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. ℳ 10. —
38. Heft: *Valentin Scherer.* Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
39. Heft: *Karl Rapke.* Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
40. Heft: *Jos. Aug. Beringer.* Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. ℳ 10. —
41. Heft: *Hans Wolfg. Singer.* Versuch einer Dürer Bibliographie. ℳ 6. —
42. Heft: *Max Geisberg.* Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Mit 6 Tafeln. ℳ 8. —
43. Heft: *Otto Wiegand.* Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

**Weitere Hefte in Vorbereitung. — *Jedes Heft ist einzeln käuflich.***

Specialcataloge unseres Verlags werden auf Wunsch zugesandt.

Bisher sind erschienen: **I. Kunst und Kunstgeschichte; II. Schriften über Elsass-Lothringen; III. Theologie, Philosophie; IV. Geschichte, Biographie, Kulturgeschichte, Geographie; V. Bibliographie, Jurisprudenz, Mathematik und Naturwissenschaft, Erzählungen, Reiseskizzen, Gedichte, Theater.**

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

# ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit elf Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* M. 11 Lichtdrucktaf. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff.* Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval.* Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring.* Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach.* Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer.* Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel.* Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abb. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. die Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter.* Mit 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse.* Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von *Curt Sachs.* Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder.* Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes.* Mit 52 Lichtdrucktafeln. 10. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 10. —

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 3 Abbildungen. 7. 50

29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 5. —

30. Rogier van der Weyden und Roger von Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 6. —

33. Don Lorenzo Monaco. Von *Oswald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. Die Entstehung des ionischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote*. 5. —

35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Adam Gröner*. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli*. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen*. Mit 8 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz*. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

41. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Von *Margarete Siebert*. 2. 50

42. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. *Hugo Schmerber*. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —

43. Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Von *Erwin Wurz*. Mit 83 Abbildungen. 6. —

*Unter der Presse:*

Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Von *Karl Grossmann*. Mit 19 Lichtdrucktafeln.

Giacomo Barozzi da Vignola. Von *Hans Willich*. Mit 58 Abbildungen im Text und 22 Lichtdrucktafeln.

Francesco Botticini. Von *Ernst Kühnel*. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck.

***Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.***

**Lange, Julius.** Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann*. Unter Mitwirkung von *C. Jørgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler*. Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 246 S. 20. —

— Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke*. Aus dem Dänischen übertragen von *Mathilde Mann*. Mit 175 Abbildungen auf XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. 30. —

— Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke*. Einzig berechtigte Uebersetzung von *Ida Anders*. brosch. 5. — geb. 6. —

— Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke*. Deutsche Uebersetzung von *Ida Anders*. Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa 30. —





